BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XVII - NUMERO 2 - FEBBRAIO 1956

Sommario

Disegni di Sergio Agostini

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, n. 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, n. 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, n. 13 - telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: Lire 5.800. Un numero: Lire 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XVII - NUMERO 2 - FEBBRAIO 1956

Situazione e speranze del cinema italiano

Ogni volta che la legge sul cinema viene posta sul tappeto non possono fare a meno di affiorare tutti i problemi che la fisionomia di questa forma spettacolare implica in sé: culturali, artistici, sociali, politici, economici.

Del resto non potrebbe avvenire diversamente, e mi sembra che nonostante le polemiche che tali particolari congiunture determinano, esse mantengano il pregio di presentarsi anche come occasione per tentare di raccogliere e sistemare in una visione, quanto piú possibile unitaria, i vari aspetti che il cinema appunto implica.

Sarebbe presunzione illudersi di dare fondo a una simile esigenza unitaria che richiederebbe, per venire degnamente assolta, uno sforzo maggiore di ricerca e di studio. In questi semplici appunti si tenterà piú che altro di elencare alcuni suggerimenti che dall'esperienza e dall'interessamento verso questo settore abbiamo via via ricevuto.

* * *

Anzitutto, sembra che la critica cinematografica italiana — i cui meriti sul piano nazionale e internazionale non possono essere messi in dubbio — abbia tuttavia tralasciato un filone di ricerca e di studio quanto mai importante: e cioè il discorso che è possibile avviare partendo dal pieno riconoscimento della fisionomia di *spettacolo* che al cinema compete. Per la verità tale riconoscimento il cinema lo ha avuto, ma la critica non si è poi curata abbastanza di approfondire, con rigore metodologico, tutte le implicazioni culturali che esso conteneva.

Per esempio, il riconoscimento al cinema della fisionomia

di spettacolo avrebbe dovuto imporre immediatamente una contemporanea indissociabile considerazione del pubblico cinematografico. Lo spettacolo si realizza infatti nel momento del suo contatto con il pubblico.

Incidentalmente è necessario notare come nello stesso spettacolo teatrale non sia stata sottolineata abbastanza quella distinzione cosí necessaria fra la validità spettacolare di un testo drammatico e il suo eventuale valore poetico. Le tragedie di Eschilo oggi si impongono per il valore poetico, mentre hanno perduto, in gran parte, il loro valore spettacolare. In altri termini oggi si offrono prevalentemente a un giudizio estetico di ordine culturale. Tuttavia ai suoi tempi Eschilo partecipava a regolari concorsi e l'accettazione dei suoi lavori drammatici era subordinata anzitutto alla rispondenza che riuscivano a dimostrare con il fine per il quale erano destinati: *la rappresentazione scenica di fronte a un pubblico.* Ciò significa che il valore di uno spettacolo è intimamente legato alla situazione storica, sociale, di costumi, di gusto, in cui esso nasce. Quindi lo stesso giudizio di valore deve anzitutto essere riferito, per risultare obiettivamente valido, piú che al piacere personale che uno spettacolo può procurare, ai suoi effetti sociali. Un principio, dal quale la considerazione del cinema deve partire per giungere a un giudizio che ne comprenda e ne penetri la fisionomia può essere il seguente: il cinema si pone nel mondo contemporaneo come una delle grandi arti creative del nostro tempo. Non però creative come le arti tradizionali (letterarie, per intendersi) nel senso di lasciare opere necessariamente durature: ma di una particolare creatività che coincida con il loro stesso significato sociale. L'azione creativa di queste arti ha inizio dopo che un film è stato effettuato. Esso crea il suo pubblico. Crea quel particolare clima di sentimenti entro il quale tutti viviamo. Le altre arti sono private e personali, influenzano la vita di chi può gustarle. L'effetto dell'arte pubblica non può essere evitato, rifiutando di andare al cinema. Né la indifferenza, né il disprezzo ci immunizza contro di esso.

Se pertanto si accetta tale principio, le conseguenze che se ne possono trarre sono particolarmente illuminanti. Per esempio: un giudizio sul valore del film che prescinda dal successo del pubblico deve considerarsi fondamentalmente errato. Ciò non vuole dire che tutti i film di successo debbono essere considerati film di alto valore artistico. Piú semplicemente si vuol constatare che un'opera di poesia, un romanzo, ecc., possono

aspettare un numero indefinito di anni per trovare chi sappia apprezzarne e metterne in evidenza il valore artistico che meritano: un film non può aspettare. Una valutazione critica, limitata alla sola considerazione del film, per quanto possa dimostrarsi comprensiva dei valori sociali, storici, ecc., oltre quelli formali, resta pur sempre una valutazione che si fonda essenzialmente su un piacere personale che in questo caso trova la sua giustificazione obiettiva in un grado piú o meno intenso di preparazione culturale. Ma il giudizio che ne consegue non potrà alla fine non far affiorare una sorta di presunzione di élite cosciente di un privilegio riservato ai soli iniziati. In questo senso la fisionomia che hanno assunto i cine-clubs è particolarmente indicativa. Un simile giudizio rischia sempre, fra l'altro, di perdere di vista proprio quella complessa fenomenologia cui il cinema partecipa in quanto spettacolo. Per esempio: per quanto mi consti non sono state approfondite come meritavano le cause che hanno determinato all'estero un successo dei film neo-realisti assai piú vasto di quello con cui il pubblico li aveva accolti in Italia.

Racine, nella prefazione al « Bajazet », pone alcune regole che nella stesura di una tragedia ogni autore drammatico è tenuto ad applicare; tra le quali una che deve ritenersi fondamentale: la situazione, gli avvenimenti, i personaggi della tragedia devono comunque risultare lontani, nel tempo o nello spazio, dall'ambiente in cui la rappresentazione scenica deve essere effettuata. In altri termini, i riferimenti che lo spettatore deve trovare nello spettacolo non possono, secondo Racine, risultare di ordine immediatamente temporale o spaziale. Venire meno a questa regola significa andare incontro all'insuccesso dello spettacolo. Racine ne spiega le ragioni affermando che lo spettatore, di fronte a riferimenti spaziali e temporali di sua conoscenza o che appartengono alla sua diretta e fisica esperienza, viene inevitabilmente distratto dall'assunto ideale della tragedia, in osservazioni particolari e di dettaglio. Al contrario la commedia e la satira devono presupporre uno spettatore che immediatamente ubica i riferimenti spaziali e temporali. Come è facile constatare si tratta di regole che possono spiegare il successo dei film comici il cui successo rimane chiuso nell'ambito nazionale (film comici che certamente bisogna distinguere da un genere di comicità che può invece offrirsi a un pubblico internazionale).

Sotto un certo riguardo l'esigenza sostenuta oggi dai pro-

duttori cinematografici di « dare al pubblico quel che vuole » è una esigenza che il cinema intrinsecamente richiede in quanto spettacolo. Eschilo stesso vi obbediva. Ma i produttori a differenza di Eschilo, e per ragioni storico-economiche che superano la loro stessa buona volontà, si trovano oggi costretti a considerare lo spettacolo cinematografico come un prodotto di mercato, che pertanto deve identificarsi con un qualsiasi altro prodotto industriale. Il prodotto cinematografico finisce per ricevere, da un punto di vista economico, una valutazione per la esclusiva bontà del suo uso, né piú e né meno come un sapone da barba o come una automobile; qualcosa cioè da costruirsi in serie e i cui ingredienti, dichiarati ed esaltati nelle etichette (cartelloni pubblicitari) devono rassicurare e garantire i consumatori contro le sorprese e la falsificazione. Di qui la prima contraddizione che nel cinema si manifesta fra la sua fisionomia artistica e culturale e la sua fisionomia di prodotto industriale. Mentre il cinema inteso come fatto di arte o culturale dovrebbe tendere alla massima espressione qualitativa e artistica, come prodotto industriale deve rispondere alla massima economicità e alla massima diffusione, in definitiva alle esigenze imperiose della cassetta. Si tratta di una contraddizione che finora la critica cinematografica ha esasperata piú che risolta. E le ragioni, dopo quanto si è detto, dovrebbero essere chiare. Tale critica equivocando l'arte cinematografica con le arti tradizionali, ha sempre finito per valutare il film come qualcosa che debba essere considerato a sé prescindendo dal pubblico. Ora è possibile affermare invece che nelle arti pubbliche, a differenza delle arti letterarie, la valutazione deve farsi su un livello qualitativo medio, anziché sugli eventuali capolavori. Inoltre la valutazione deve puntare piú sugli effetti sociali che sul piacere personale. Certo, sanare tale contraddizione non sarà facile dati i rapporti che ancora oggi intercorrono fra intellettuali e cinema. La maggioranza degli intellettuali continua di fatto a manifestare nei confronti del cinema un atteggiamento che varia dall'indifferenza alla pratica ignoranza. Quella minoranza che continua eroicamente a battersi perché la cultura riconosca al cinema l'importanza e il posto di primo piano che gli competono non ha forse valutato abbastanza le ragioni di fondo che determinano negli intellettuali l'atteggiamento anzidetto. Piú spesso questa minoranza lo ha scambiato per un atto di gratuita presunzione che si illude ancora che alla cultura spetti un piedistallo, la cui

altezza respinge automaticamente in basso l'attività cinematografica, verso la quale non è possibile quindi manifestare alcun interesse. Certamente c'è anche questa presunzione e c'è l'isolamento al quale essa fatalmente spinge gli intellettuali. Ma è altrettanto vero che il cinema finora, nella generalità dei casi, ha rifiutato gli intellettuali, o li ha accettati subordinatamente a una loro partecipazione quali puri e semplici fattori passivi nel ciclo della produzione.

Le riserve esplicitamente dichiarate da molti intellettuali, di partecipare al cinema all'esclusivo scopo di fare quattrini, sono di per sé eloquenti e indicative. Evidentemente i passi da compiere perché avvenga un incontro tra intellettuali e produzione cinematografica richiedono una reciproca buona volontà, con la quale gli intellettuali riescano finalmente ad uscire da un atteggiamento che, anche tradotto in termini culturali e artistici, continua ad esprimere un rifiuto della società (e il cinema, invece, come arte pubblica presuppone uno stretto rapporto con la società); e la produzione cinematografica riesca ad uscire dall'equivoco che la trascina ad assumere il film esclusivamente nel suo aspetto economico finanziario. Infatti quando si passa a considerare il cinema nel suo aspetto produttivo ci si accorge che quella che dovrebbe essere la fisionomia qualitativa e artistica del prodotto viene completamente e interamente determinata dal settore della distribuzione. A sua volta tale determinazione viene rilevata attraverso un semplice calcolo statistico del successo finanziario del film; cioè, è il termometro della cassetta quello che finisce per determinare rigidamente la fisionomia della produzione in serie fino a giungere al paradosso della moltiplicazione quantitativa accelerata di una stessa attrice di grido, di uno stesso regista noto, della variazione infinitesimale di uno stesso soggetto. Evidentemente la qualità è anche qui sostituita interamente dalla moltiplicazione meccanica. E tuttavia questo paradosso, considerato anche da un punto di vista semplicemente produttivo, finanziario ed economico, porta fatalmente a conseguenze deleterie. Le conseguenze possono esprimersi in questo modo: a ogni incremento quantitativo della produzione cinematografica corrisponde un aumento delle passività della produzione stessa. Questo fenomeno si verifica in quanto la produzione, interamente determinata dal settore della distribuzione che impone la fisionomia del film, non può alla fine non subire le conseguenze dell'aumento dei costi per i cosiddetti

quadri artistici. Questi, infatti, finiscono per obbedire, come una qualsiasi merce, alla legge della domanda e dell'offerta. Conseguenze: la moltiplicazione di una stessa attrice di grido, di uno stesso regista noto, ecc., non può determinare una carenza dell'offerta contro la pressione sempre maggiore della domanda. Risultato finale: i quadri artistici finiscono per rappresentare, nel costo complessivo del film, un onere finanziario che rende oltremodo problematica o addirittura disperata l'economicità del film stesso. Bisogna inoltre osservare che le eventuali passività della produzione non rappresentano, in genere, mai un rischio per il settore della distribuzione, il quale resta nella maggior parte dei casi ampiamente garantito anche per quello che riguarda le anticipazioni fatte alla produzione (minimo garantito). Infatti il settore della distribuzione resta coperto dei rischi nel momento in cui la circolazione del film ha fatto rientrare l'importo delle anticipazioni piú le spese di gestione. Come è facile constatare le contraddizioni non mancano all'interno della stessa produzione cinematografica considerata nel suo aspetto finanziario ed economico. Ciò che qui interessa soprattutto sottolineare è che anche la produzione che in apparenza sembra la piú direttamente interessata a garantire il film attraverso il successo del pubblico, dandogli i film che vuole, in realtà finisce per disinteressarsene, contentandosi di raccogliere soltanto quelle adesioni di ordine quantitativo che possono permettere ad esse di dare inizio a una produzione a catena. Abbiamo già visto come sia proprio questa impostazione che determina la passività finanziaria che fatalmente precipita il cinema in gravi crisi. Se d'altra parte è vero che la produzione cinematografica deve basarsi su una qualità media piú che sugli esempi isolati di altissima qualità, è anche vero che per raggiungere questa qualità media, che ammette e non rifiuta la produzione in serie, il cinema deve uscire dall'equivoco della valutazione quantitativa del pubblico. Lo equivoco potrà essere risolto quando la partecipazione degli intellettuali alla produzione cinematografica diventerà un fattore attivo nella produzione stessa. Nella produzione cinematografica si dimentica, in genere, un fatto molto importante che la concerne, e cioè che il primo anello di qualsiasi produzione in serie è sempre creato dalla libertà di una iniziativa di tipo creativo. Gli stessi film di Totò, se ben si riflette, non fanno che ripetere ciò che fu anzitutto una libera invenzione di quell'attore. E' la serie ancora non chiusa dei

film di Totò, che ha finito per cristallizzare in un cliché meccanico tale invenzione. L'apporto attivo degli intellettuali potrà salvare la produzione cinematografica da quelle inevitabili passività in cui cade con i sistemi attuali di produzione (piú avanti ricordati) in quanto soltanto gli intellettuali (ben s'intende riconoscendo la fisionomia insostituibile del pubblico come componente essenziale dello spettacolo) potranno fornire al cinema quella piú vasta tematica della realtà, la sola forza capace di impedire l'inevitabile scadimento del prodotto ad una meccanica ripetizione quantitativa.

* * *

In questo esame sia pure sommario della situazione in cui vive attualmente il cinema non può mancare un accenno ai rapporti che intercorrono tra il mondo cinematografico e lo Stato. Lo Stato interviene nell'attività cinematografica attraverso la disciplina della censura e i cosiddetti premi governativi. Lo Stato ha inoltre la gestione diretta di diversi enti interessati sia alla produzione che alla distribuzione dei film. Favorisce inoltre le iniziative produttivistiche cinematografiche attraverso l'anticipazione della sezione autonoma cinematografica della Banca Nazionale del Lavoro. Favorisce l'iniziativa culturale cinematografica attraverso erogazioni tratte da un fondo speciale costituito dall'aliquota dell'1% sull'incasso lordo dei film italiani.

Sull'istituto della censura è presumibile che nessuno, neppure i suoi più feroci avversari, vogliano affermare che, considerata in sé stessa, la censura rappresenti un atto arbitrario dell'autorità statale. Si può riconoscere pacificamente l'attuale carenza dell'istituto censorio, ma, dopo quanto si è detto, tale carenza non può essere interamente addebitabile al governo. Piuttosto essa rispecchia — e non solo in Italia — la situazione ambigua e contraddittoria in cui si dibatte l'intero mondo cinematografico. La soluzione della libertà del cinema potrà essere data da una regolamentazione legislativa, soltanto quando questa rifletterà la reale fisionomia del pubblico cinematografico. Non si può dire che da questo punto di vista, la cultura cinematografica italiana, di qualsiasi tendenza e di qualsiasi parte, si sia finora interessata realmente del pubblico cinematografico. Uno studio del genere rimane ancora un programma da attuare.

E' quindi augurabile che possa presto verificarsi in Italia

una produzione cinematografica che sia effettivamente rispettosa delle reali prospettive culturali e dei fondamentali valori morali del popolo, basandosi su dati accertati e non, come oggi avviene, su dati soltanto ipotizzati.

Per quanto riguarda gli interventi finanziari dello Stato a favore della cinematografia, qui possiamo soltanto affermare che la nuova regolamentazione legislativa sul cinema si impone come un obiettivo immediato che pertanto non può piú essere rimandato senza gravi consegunze di ordine economico e sociale di portata nazionale.

* * *

Il discorso ci porta invece coerentemente a dovere considerare in quale forma e con quali metodi sia possibile risolvere le contraddizioni di fondo che la situazione cinematografica italiana lamenta. Evidentemente si tratta di qualcosa che una regolamentazione legislativa, quanto si vuole perspicace, non è sufficiente a risolvere. Una soluzione del genere deve porsi anzitutto come un obiettivo distanziato da raggiungere nel tempo e con la buona volontà di tutte le persone a cui stanno a cuore le sorti del cinema.

Una tale soluzione, inoltre, se non può essere di estensione della situazione, deve tuttavia presentarsi di portata direttamente proporzionale alla portata del problema.

Di fatto dovrebbero crearsi certe condizioni in cui la categoria degli intellettuali possa prepararsi ad assolvere con serietà le responsabilità culturali e artistiche che le competono.

Esistono attualmente in Italia gli strumenti per creare tali nuove condizioni?

Dianzi si è accennato agli enti cinematografici di proprietà dello Stato. Tali enti (Cines, E.N.I.C., Cinecittà), potrebbero, considerati unitariamente, assolvere all'intero ciclo della produzione e della distribuzione cinematografica.

E' inutile indicare le cause per cui fino ad oggi sia mancato un coordinamento fra quegli enti i quali hanno costantemente affermato, gli uni rispetto agli altri, una politica di autonomia. Ciò che oggi è augurabile è che un tale coordinamento venga finalmente effettuato, ma non già per contrapporre la iniziativa dello Stato all'iniziativa privata in campo cinematografico, sibbene per offrire proprio quelle nuove condizioni, in cui sia possibile tentare una nuova esperienza produttiva rivolta a risanare la grave situazione in cui oggi versa l'intero

settore cinematografico. Ben s'intende che una azione del genere non potrebbe non essere che una iniziativa *pilota*. (Una iniziativa statale di servizio, non di solo profitto).

Pertanto l'intervento dello Stato dovrebbe, in tutti i casi, ampiamente garantire la libertà di iniziativa e di creazione della produzione da esso promossa. In altri termini, per quel che riguarda la determinazione della qualità della produzione cinematografica, tali enti dovrebbero rimanere aperti alla collaborazione piú ampia.

E' questa la condizione essenziale del successo di una simile iniziativa.

Ben s'intende che tale libertà dovrebbe esprimersi nell'ambito del rispetto sostanziale e non soltanto formale delle leggi costituzionali.

Le garanzie che lo Stato potrebbe richiedere e ottenere sono implicite nelle premesse su cui tale produzione dovrebbe basarsi. Premesse che contemporaneamente rappresentano le direttive culturali che la nuova esperienza produttiva dovrebbe seguire.

E' chiaro inoltre che tale autonomia e libertà di iniziativa sul piano qualitativo del prodotto cinematografico dovrebbe rispondere ai requisiti della massima economicità del prodotto stesso. E non potrebbe essere diversamente, dati i presupposti che esigono una stretta considerazione del rapporto cinema-pubblico. Quindi la massima economicità e la attesa del successo del pubblico coincidono senza contraddirsi con la migliore qualità del prodotto cinematografico.

E' appena necessario notare che la iniziativa cosí impostata sfugge contemporaneamente alla fatalità dei costi crescenti della produzione attuale, in quanto essa fonda la stessa produzione in serie piú sulla varietà dei temi che sulla semplice moltiplicazione quantitativa di uno stesso tema, come attualmente avviene. Tale azione finirebbe per imprimere un orientamento diverso all'intera produzione nazionale che alla fine non potrebbe essere che riconoscente delle nuovi migliori possibilità produttive offertele.

E' necessario a questo punto accennare alla fisionomia che il coordinamento degli enti in argomento dovrebbe possedere.

Il coordinamento dovrebbe realizzarsi secondo una duplice direttiva: amministrativa e culturale.

Ad esempio, ci sembra evidente che nella elaborazione dei

rispettivi bilanci tale coordinamento debba realizzarsi in forma stretta, in quanto è chiaro che il bilancio di una produzione cinematografia annuale deve basarsi sulla previsione della distribuzione del prodotto.

Per quel che riguarda invece il coordinamento su un piano culturale si possono qui suggerire alcuni vantaggi che potrebbero ottenersi, per esempio: una collaborazione tra CINES ed ENIC, rivolta alla rilevazione delle preferenze del pubblico in maniera che esse non risultino piú determinate esclusivamente attraverso gli incassi, ma anche attraverso vere e proprie inchieste, potrebbe portare a risultati dai quali lo stesso orientamento della produzione finirebbe per ricevere suggerimenti e motivazioni quanto mai utili.

Finora non si è fatto cenno né del Centro Sperimentale di Cinematografia, anche esso gestito dallo Stato, né dell'Istituto Luce. La presenza del Centro Sperimentale, una volta realizzato il predetto coordinamento generale, acquisterebbe una sua piú precisa fisionomia. Gli stessi allievi potrebbero per esempio trovare in questo modo un campo certo di affermazione oltre che di impiego. Il materiale culturale che Cines ed E.N.I.C. potrebbero fornire al Centro contribuirebbe a mantenere i corsi d'insegnamento che il Centro effettua a un livello di reale e effettiva concretezza, permettendo inoltre quel continuo aggiornamento e quella elasticità, requisiti tanto necessari specialmente nel campo cinematografico che di giorno in giorno si rinnova.

Il Centro Sperimentale potrebbe inoltre meglio assolvere a quel compito culturale oltremodo importante, che è il reperimento delle forze intellettuali piú vive e attendibili la cui vocazione risulta chiaramente rivolta al cinema.

Sarà necessario spendere qualche parola sulle speranze che nascono a proposito dell'Istituto Luce. Ove il coordinamento in parola si verificasse, potrebbe anche venire ripresa e rinvigorita la funzione del Luce, contemporaneamente risollevando la situazione veramente deplorevóle in cui oggi è caduta la produzione dei documentari.

Purtroppo il livello piú che scadente di tale produzione, la speculazione che intorno a essa si era creata, aveva finito per coinvolgere anche la qualità di quei documentari che il Governo intendeva realizzare come illustrazione della propria attività. L'attesa del Governo è stata quasi sempre delusa in quanto gran parte dei documentari, realizzati a puro scopo di lucro e con criteri del tutto dilettanteschi, una volta presentati

in pubblico ottenevano effetti diametralmente opposti manifestandosi come illustrazioni controproducenti dell'attività governativa. Sino ad oggi, l'Istituto Luce non ha potuto, con grave danno degli spettatori, adempiere alla sua grande funzione di fare assolvere a questa forma di espressione cinematografica i compiti educativi, scientifici, culturali, orientativi che sono propri ad essa.

E' quindi facilmente intuibile come riportando l'Istituto Luce alle funzioni che gli sono proprie diventi possibile svolgere una attività cinematografica in cui il documentario potrà acquistare quella dignità e quella importanza che finora gli è stata rifiutata.

Elencare tutti i campi in cui il documentario oggi potrebbe dimostrare la propria efficacia, sarebbe troppo lungo. Basti pensare al progresso che in altri Paesi è stato compiuto nell'insegnamento col mezzo cinematografico. In America ad esempio, è stato addirittura istituita una Università di stato che si occupa esclusivamente del film didattico (Pennsylvania State College, Instructional Film Research Program). Una riattivazione dell'Istituto Luce potrebbe quindi usufruire di una larga esperienza che in questo campo è stata fatta altrove. Ben si intende, esso dovrebbe rimanere aperto alla collaborazione e all'apporto che le forze intellettuali potrebbero dare nel campo della produzione dei documentari.

Pertanto anche nell'Istituto Luce, in base a questi criteri, la produzione sarebbe impostata secondo esigenze che anzitutto scaturiscono da uno studio e da una ricerca sulla situazione del Paese, in modo che il mezzo cinematografico possa diventare un prezioso collaboratore di progresso e di diffusione della cultura.

Si potrà forse dubitare dell'eccessiva fiducia da noi riposta sul potenziale attualmente esistente e disponibile di forze intellettuali dotate di una reale capacità inventiva e artistica. Per conto nostro siamo certi che tale potenziale esiste ed è ampiamente disponibile, ma si tratta di altro argomento piú ampio e generale che meriterebbe un discorso a parte.

Per ora è sufficiente constatare che nella situazione attuale un simile sondaggio non è stato mai compiuto. Anzi si può dire che il mondo cinematografico ha troppo spesso rifiutato quelle stesse offerte spontanee di intelligenza e di iniziativa che finora sono state fatte ad esso.

Michele Lacalamita

Il paesaggio nel cinema e nella narrativa italiana del novecento

La lezione di Verga

Con i romanzi della maturità, Giovanni Verga lascia alla narrativa, letteraria e cinematografica, un duplice esempio, poggiato sulla complessità morale che provoca la concretezza poetica dei personaggi, umili e potenti, la decisa individuazione degli ambienti. Partecipi entrambi di verità, illuminata con insolita e calma tristezza. Il primo esempio, d'ordine etico, viene prima del lavoro. Il secondo, di natura apparentemente tecnica, si incorpora nella pagina. L'uno e l'altro valgono come lezione, non come imitazione; sono utili non soltanto per lo scrittore e il regista, che posseggono consanguineità per essi, ma per chi, superiore alle mode, tende a risultati di dignità culturale. Se non di poesia, dono riservato a pochi.

Affrontando la rappresentazione della società di fine di secolo, Verga non pesa con giudizio aprioristico i personaggi, gli ambienti, le condizioni. Astenendosi dal gettarsi nella mischia, non seguendo, come assolute, posizioni limitate a zone particolari, distinguendo tra la marca della polemica e la parte della testimonianza, non rifiuta l'impegno umano. Non sceglie l'ambiguità, incapace di prendere posizione, di giungere al centro delle questioni, perché, giunto il momento della condanna o dell'assoluzione, un sicuro giudizio sortisce dalle parole, dai gesti, dalle risoluzioni dei personaggi.

Verga punta al componimento scattante, amalgama di racconto e d'implicita riflessione (e, questa, nasce dalla chiarezza decisa di quello): se i « Malavoglia » (1881) e « Mastro don Gesualdo » (1888) colpiscono, è per la linearità della prosa, non distolta da gridi, osservazioni, interventi polemici, ingerenze,

seppur sanamente, ideologiche, che infrangono il piú delle volte la necessità narrativa. (E le eccezioni confermano la regola generale).

Il secondo esempio, consegnato alla narrativa, è l'invito a circondare i personaggi di ambienti precisi, limitati da un orizzonte consumato in semplicità taciturna di linee: il paesaggio, impastato di terra, di mare, di cielo, che circonda Trezza, scorre lento come le parole sortite di bocca da nonno 'Ntoni, senza splendore alcuno. E' umiliato, oltre un'esuberanza sgargiante; non ammirato come presenza superiore. E, nel contempo, non è disprezzato, aderente com'è alla grama esistenza, alla filosofia del vivere dei pescatori. Lo scrittore, che considera i derelitti creature consapevoli, sensibili alla voce degli affetti, lo caratterizza su moduli distensivi, tragicamente frementi dalla loro primitiva religiosità. Supera, in questo, i veristi suoi contemporanei, che ridotti nella poetica e nel pensiero fanno dell'ambiente l'origine prima di vizi e passioni, tralasciando il peso della coscienza personale. E trattano frettolosamente i moti dell'animo, legandoli ad una maledizione di istinti naturali, non frenati dal pungolo della ragione. Invece Verga, con il timbro del vero narratore, insinua nell'addio di 'Ntoni il carico dei ricordi adagiato su un luogo, la lacerazione del passato, per colpa del presente, in una pagina carica di complessa poesia: « *E se ne andò colla sua sporta sotto il braccio; poi quando fu lontano, in mezzo alla piazza scura e deserta, che tutti gli usci erano chiusi, si fermò ad ascoltare se chiudessero la porta della casa del nespolo, mentre il cane gli abbaiava dietro, e gli diceva col suo abbaiare che era solo in mezzo al paese. Soltanto il mare gli brontolava la solita storia lí sotto ai "Faraglioni", perché il mare non ha paese nemmen lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole, anzi ad Aci Trezza ha un modo tutto suo di brontolare, e si riconosce subito al gorgogliare che fa tra quegli scogli nei quali si rompe, e par la voce di un amico. Allora 'Ntoni si fermò in mezzo alla strada a guardare il paese tutto nero, come non gli bastasse il cuore di distaccarsene, adesso che sapeva ogni cosa, e sedette sul muricciuolo della vigna di massaro Filippo.*

« *Cosí stette un gran pezzo pensando a tante cose, guardando il paese, nero, e ascoltando il mare che gli brontolava lí sotto. E ci stette fin quando cominciarono ad udirsi certi rumori ch'ei conosceva e delle voci che si richiamavano dietro gli*

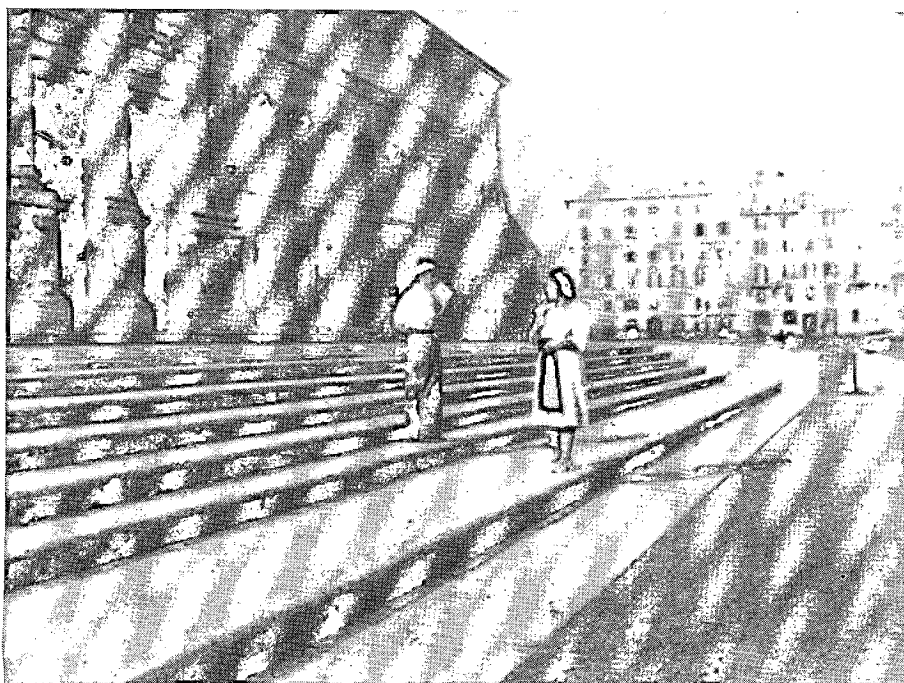
usci, e sbatter d'imposte, e dei passi per le strade buie. Sulla riva, in fondo alla piazza, cominciavano a formicolare dei lumi. Egli levò il capo a guardare i « Tre Re » *che luccicavano e la* « *Puddara* » *che annunziava l'alba, come l'aveva vista tante volte. Allora tornò a chinare il capo sul petto, e a pensare a tutta la sua storia. A poco a poco il mare cominciò a farsi bianco, e i* « *Tre Re* » *ad impallidire, e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte, e solo davanti alla bottega di Pizzuto c'era il lumicino; e Rocco Spatu colle mani nelle tasche che tossiva e putacchiava. — Fra poco lo zio Santoro aprirà la porta, — pensò 'Ntoni, — e si accoccolerà sull'uscio a cominciare la sua giornata anche lui. — Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche che avevano cominciato la loro giornata anche loro, riprese la sua sporta, e disse: — Ora è tempo d'andarmene, perché fra poco comincierà a passar gente. Ma il primo di tutti a cominciare la sua giornata è stato Rocco Spatu* ». Il paesaggio verghiano vive della dimensione dell'uomo.

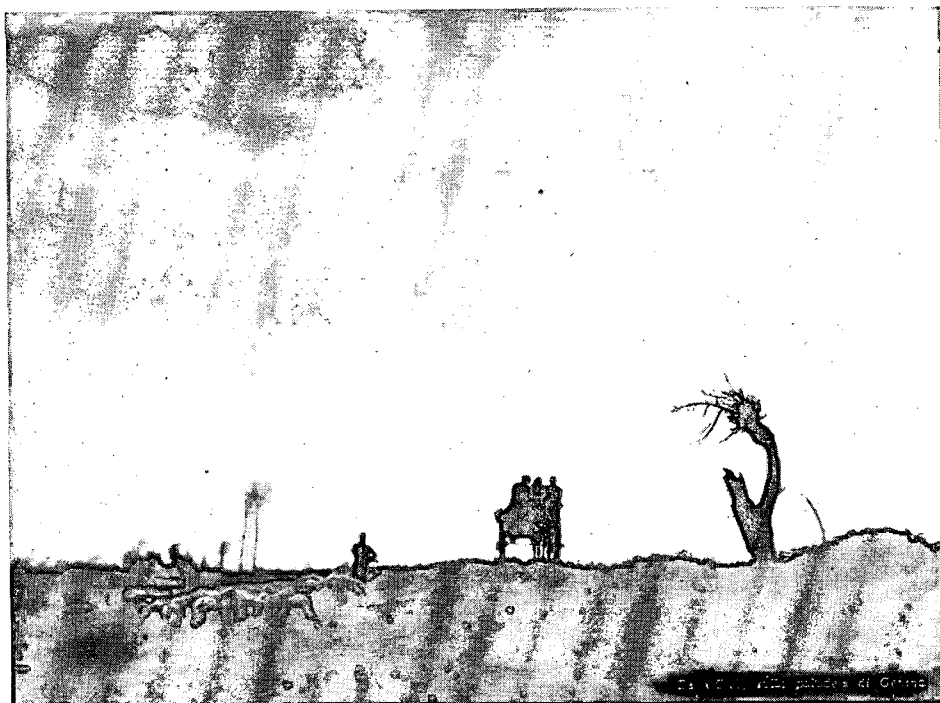
Pochi scrittori e registi del novecento imparano la lezione di Verga. Costa fatica, significa maturità seguirla: la letteratura è, in alcune stagioni, lontana dalla chiarezza interiore, dalla sapienza espressiva, conquistata con non agevole disciplina di vita, prima che con l'uso della lima. Solo Federico Tozzi, Italo Svevo, Grazia Deledda si pongono sulla strada verghiana, pur mostrandosi pronti a cogliere le variazioni di sensibilità, pur inquinando le loro prose con suggestioni non sempre valide (se, in questo, è l'inferno per uno scrittore, è la sua salvezza come ascoltatore del tempo. Il suo cammino, tracciato sicuramente, non ha da rifiutarsi al gusto dominante, se non dopo un ragionamento, un lavoro selettivo, se intende restare in una posizione storica. Solo ha da non abbandonarsi completamente alle avventure stagionali, ma riportarle al tessuto morale, impiantato sullo studio dei classici, e guardarle con l'occhio di chi tende al futuro, senza dimenticare gli insegnamenti del passato e del presente). E non rifiutano, ché sarebbe un atto di depauperazione, la letteratura, la cultura: sono consapevoli di doverla liberare da sovrastrutture esclusivamente intellettualistiche, non sottese a reale sentimento, di non ridurla a cifra.

Grazia Deledda tratteggia lo sfondo con annotazioni funzionali, seppure si abbandoni all'ammirazione dei colori; Tozzi non trascura di alitare, intorno ai personaggi, l'odore della

LUCHINO VISCONTI: *Ossessione* (1942)

RENATO CASTELLANI: *La donna della montagna* (1943)

ROBERTO ROSSELLINI: *Roma città aperta* (1946)

RENATO CASTELLANI: *Sotto il sole di Roma* (1948)

VITTORIO DE SICA: *Ladri di biciclette* (1948)

AUGUSTO GENINA: *Cielo sulla palude* (1949)

LUCHINO VISCONTI: *La terra trema* (1949)

RENATO CASTELLANI: *E' primavera* (1950)

terra: « *Una brocca d'acqua era nascosta all'ombra, sotto i pampini d'una vite; con due fiaschi di vino chiaro ed agro.*

« *La sferza del sole era insopportabile; gli occhi s'infiammavano, la bocca e la gola diventavano asciutte. Allora, qualcuno lasciava la falce e s'incamminava alla vite, metteva la bocca al fiasco e beveva parecchie sorsate. Ma s'indugiava per riposarsi, guardando gli altri. Le donne gli sorridevano in silenzio, ed egli ritornava alla sua opera; a testa bassa e le mani penzoloni. Le falci tutte insieme luccicavano tra gli steli del grano; con un rumore simile a uno strappo rapido. Urtavano, talvolta, sopra un sasso, con un suono languido e smorzato. Si insinuavano curve tra le spighe; e le spighe sbattevano sopra i volti; qualche stelo s'insanguinava dopo aver fatto un taglio o una scorticatura* ». (Da « Il podere », 1921).

L'esempio mostra lo studio portato su due piani, il personaggio e l'ambiente, interpretati con non dissimile tensione, senza che il primo invada la parte destinata all'altro. Proprio dall'operazione sortisce l'unità del racconto, la consecuzione degli interessi, assente, spesso, dalla pagina degli scrittori postisi nella direzione non verghiana; nella marca letteraria situata tra Antonio Fogazzaro, D'Annunzio e il capitolismo.

La scelta della letteratura

La prosa dominante nei primi tre decenni del novecento, dopo l'esperienza verista, durante il decadentismo e i suoi strascichi, dimentica il romanzo, l'essenza dei sentimenti, per il brano isolato, per le immagini, gli incanti della dizione. La perfezione formale, non mancante, non è il risultato estremo della coscienza artistica che, insoddisfatta d'ogni trascuratezza, tende alla perfezione, e, dopo l'ispirazione prima, torna e ritorna sulla pagina, per portarla in zone di tersa pulizia, sibbene diventa l'unica preoccupazione.

La letteratura abbraccia l'estetica della parola; non si mette all'ombra della realtà: una poetica può valere un'altra, ché una scelta mal fatta non preclude necessariamente l'espressione, se lo scrittore la sente in profondità. Rare volte tuttavia la strada dell'orfismo porta, restando agli esempi del mezzosecolo, alla piena e alta poesia, nella narrativa. Motivi difficilmente catalogabili la bloccano ad un preciso momento, facendola franare nel cantato. Suggestivo, e sterile.

La preoccupazione di cogliere le vibrazioni musicali, propria del gusto dannunziano; la pulizia formale, che interessa, vicino a classiche moralità, ai rondisti, che restano i migliori della tendenza; il nervosismo dinamico e spaziale, reso argomento di scrittura dai novecentisti, non sono motivi di poetica assoluta. E, certo, la loro non è superiore alla materia impiantata sui contrasti dell'odio, delle pasisoni violente, dell'amore e del disprezzo, della fede, colti con prosa dimessa.

I pochi risultati paesaggistici positivi raggiunti non sono il prodotto di una scrittura divertita e sorprendente, di un atto di magia, di mistero — solo gli sfondi astratti di Massimo Bontempelli hanno una luce ammaliante — sibbene di attenzione, puntata non su un'infanzia di impressioni. Gli scrittori, in questi momenti, superano la poetica accettata.

Un artista, infatti, si realizza dando l'interpretazione di un luogo anche attraverso mezzi non perfetti. Solo i minori ne restano vittime, perdendo la sensibilità ricevuta in ricerche, impossibilitate a compiersi per l'asperità del suolo, su cui il seme s'impianta.

E' un paesaggio difficile da conquistarsi, quello di molto novecento letterario. Influenzato dalle visioni di D'Annunzio; da molti negato, da pochi superato.

Come queste si esauriscano in ritmi fonici, non siano piegate al sentimento che, solo, può renderle eterne, lo rivela una pagina da « Il piacere » (1889), indicativa di un modulo, mai mutato in tutta una carriera: « *Roma appariva d'un colore d'ardesia molto chiara, con linee un po' indecise, come in una pittura dilavata, sotto un cielo di Claudio Lorenese, umido e fresco, sparso di nuvole diafane in gruppi mobilissimi, che davano ai liberi intervalli una finezza indescrivibile, come i fiori danno al verde una grazia nuova. Nelle lontananze, nelle alture estreme l'ardesia andavasi cangiando in ametista. Lunghe e sottili zone di vapori attraverso i cipressi del Monte Mario, come capigliature fluenti in un pettine di bronzo* ».

La prosa tende a ricostruire la tensione degli esseri inanimati: il risultato vale per una risoluzione personale. Un altr'occhio, diversamente abituato a vedere, non sente Roma dopo la pioggia in analogo modo. La rappresentazione diventa, pertanto, impressione privata; non valida per ogni lettore, ma solo per un consanguineo allo scrittore.

I paesaggi dei rondisti hanno suoni maggiormente aperti per la misura, per il filo di pensiero che spaura la composizio-

ne, trattenendola dal cantato. Raffrenandola in immagini, che hanno la petrosità affascinante di stalagmiti. Neppur essi riescono a superare l'interpretazione dell'intelligenza e dei sensi e ad arrivare al vero volto delle città, delle campagne, dei paesi. La loro comunque rimane tra le più alte, ed interessanti, scoperte del paesaggio, nei limiti di una poetica arida.

Vincenzo Cardarelli impietra lo spleen di Roma: « *L'edilizia di Roma svela il gusto d'una civiltà che pare abbia voluto imporsi colla stessa apparenza delle architetture o addirittura figurare vasti concetti di religione. Le scalinate di Roma, se non avessero la pretesa simbolica di condurci in Cielo, non si saprebbe che cosa ci stanno a fare. Io vedo già l'Agro e la fine del mondo dietro le due cupole che dominano la scala di Piazza di Spagna, e il vento che scende da Villa Medici in certe sere di luna mi porta il brivido delle imminenti e addormentate solitudini. Le facciate dei palazzi e delle chiese non riescono che labilmente a mascherare il deserto che vi sta dietro, il quale entra dentro e rende le vie di Roma facilmente impraticabili e infeste* ».

La scrittura, d'estrema civiltà, risultato di un lavoro di lucerna, freddo e non trasfigurato da commozione vitale, fissa un paesaggio spento, che lentamente si evolve in scenario per fantasmi. E il finale non giunge inaspettato: « *Nelle notti serene, quando la luna esuberante e vana inonda ogni cosa, e crea paesaggi di fiaba, potrai, dimenticando il giorno faticoso di Roma, accostarti alle facciate radiose e accoglienti di palazzi famosi e ascoltare il sussurro delle loro intense storie* ».

La pagina cardarelliana, di una non negabile suggestione funebre, presenta una città, in cui è assente la presenza umana, sostituita com'è da ombre squallide, preda della morte: nel brano la sensibilità paesaggistica è positiva, trattandosi di una atmosfera notturna, tesa sul filo della meditazione. Ma lo stesso tocco non è funzionale per altri ambienti: eppure le prospettive rondiste, e di Cardarelli in particolare, non mutano; e i luoghi permangono carichi per il gioco alterno di rifrazioni, di corrispondenze, di simboli ricavati più dallo studio della letteratura che da quello della vita. (La pagina citata appartiene a « Viaggi nel tempo », 1916-17).

Dal volto autentico, che, nell'immobilità, reca ricordo dell'anima delle cose, Cardarelli è trattenuto dall'educazione neoclassica; Antonio Baldini, cesellatore assai fine, e che coglie aspetti minori con sapida ironia, dal ritegno ad abbandonarsi,

dimenticando gli umori deformati; Bruno Barilli da un colorismo orgiastico reso, a volte, di struggente novità (« *Sollevato a intervalli, come un velario in grembo al vento, il cielo ricadeva in repentini squallori, colmo di una lucida e smemorata vacuità. Tremule irradiazioni spaziali attraversavano il mondo, finché, arrestato lo spento rimestolio, l'occhio poteva fermarsi su uno spettacolo di silente e immobile riposo. Sull'incudine cadeva abbandonato il martello del fabbro, cessava l'indistinto strepitio dei lavori quotidiani e il fossato s'andava riempiendo di fantasmi. Simili a forme animalesche e buie le cose intorno affondavano, vacillanti, nell'ombra. Ultime e nuove affioravano le lucciole e s'allontanavano come portate via sulle acque notturne* »).

Tra i rondisti, Emilio Cecchi purifica ogni margine d'eccesso con la cultura soppesata che s'articola, di pagina in pagina, nei « capitoli » dedicati ai cieli, alle pianure, ai paesi d'America, del Messico, di Grecia, dell'Italia, onusta di ricordi e glorie trascorse. Nel paesaggio cecchiano è dato cogliere la storia d'ogni periodo e la decantazione d'ogni vicenda. La sua diventa una particolare fusione tra l'abbandono poetico e la costruzione logica. Una splendida prova, significativa nella sua carriera, ma poco prolifica. Un'esperienza non aperta a futuri sviluppi: « *Per un buon tratto di strada, da Aversa ad Airola, si ha alla destra il Vesuvio ancora chiazzato di neve. Il cielo preme sul cono vulcanico tutto slabbrato. E il pennacchio di fumo batte sul bianco delle nuvole, e pigramente rigurgita in basso. Fiancheggiano la strada alberi altissimi e senza una foglia. Nera e grassa, la campagna è solcata da canali impetuosi. E i depositi, le chiuse ed altre opere idrauliche costrutte dai Borboni, qua e là la macchiano d'un bel rosa antico. E' un paesaggio d'esemplare rudezza italica: un paesaggio non denicotinizzato. Nel corso della storia più fervida e illustre, il nostro paesaggio fu ritoccato da troppi scaltri pennelli. Ma qui scopre un volto intatto e primordiale, come in certi luoghi della maremma toscana e del Lazio.*

La vanga rimuove, fra queste zolle, pingui immagini di divinità genitrici; e piccole terracotte preistoriche, con la donna che allatta l'infante... » (Da « Corse al trotto », 1936).

Produttiva è l'attività di Riccardo Bacchelli che traccia, dai primi appunti fino ai romanzi della maturità, un disegno culturale dell'Italia centrale, vicino al Po. Il suo romanzo maggiore, « Il mulino del Po » (1938), riscopre il « *filone di una nar-*

rativa ricca e aperta, estrosa e riposata, in cui le figure, gli ambienti, il paesaggio, la storia, piú che fondersi, si compongono equilibratamente secondo un quadro che ha tutti i caratteri mutevoli e profondi del dramma umano » (1), tutte le gradazioni dell'alternarsi delle stagioni.

Vicino alle saporose descrizioni di Bacchelli, sono quelle, piú calcolate e sottili, di Alfredo Panzini, quando non è dominato dai ricordi umanistici.

Il volto del paesaggio, nella zona che va da D'Annunzio agli scrittori d'arte, è articolato su sfumature curate e pregevoli. Determina nel lettore una risposta non sempre convinta: questi, pur riconoscendo la tersa e raffinata educazione delle esercitazioni, la pulizia formale, non si sente disponibile ad un paesaggio « lontano ». Tradito per troppa preziosità, per insistita estensione di erudizione.

Presagi paesaggistici nel cinema muto e realizzazioni nel primo sonoro

L'ombra di D'Annunzio domina sulla letteratura, ed anche sul cinema muto: nella prima l'influsso è esclusivamente formale, nel secondo è contenutistico.

La narrativa s'abbandona alla musicalità ritornante, non solo perché la scrittura dell'autore dell'« Alcione » obbliga a seguire un tal metro, ma perché una sensibilità ed un gusto per la parola dominano gli ambienti europei. E gli scrittori vi si adeguano, quasi senza averne coscienza. (I rondisti operano in una sfera diversa del decadentismo, eppure ne riprendono echi e veleni).

Il contenuto dei romanzi di D'Annunzio, deteriorato, è presente in molti film italiani del periodo muto. Dedicati ad illustrare, con esuberante contrasto, motivi d'amore, di passione, di sesso, di morte, sotto cornici fronzute o in interni, carichi di profumi, senza la pulizia formale, il cantato che nobilita, anche se non le giustifica, le confessioni dello scrittore.

Sullo schermo domina l'interno, facile covo d'amore. Dopo le ricerche etnografiche di Roberto Omegna (2), il paesaggio,

---

(1) LUIGI RUSSO: *Bacchelli Riccardo,* in « I Narratori », Principato, Milano-Messina, 1951.

(2) Attenta documentazione del lavoro di questo paesaggista, che per primo va « in giro per vedere le vallate », i cieli, le distese montane del Piemonte, è in un articolo di M. V.: *L'ultima intervista con Omegna,* in « Cinema » n. s., n. 4, 15 Dicembre 1948.

su cui si deposita gran parte della sensualità dannunziana, è trascurato dai registi.

Solo nella corrente verista del cinema muto, l'ambiente, pur ridotto a funzione naturalista, guadagna maggiore rilievo, e prende consistenza il legame che l'unisce alle figure narrative. Con *Assunta Spina* (1914) di Gustavo Serena e con *Sperduti nel buio* (1914) di Nino Martoglio il quadro di una vita triste si delinea per la cura alle prospettive comuni, agli umili oggetti dell'esistenza, visti in primo piano, mentre in lontananza si sistema Napoli dei borghi poveri. Fissata con scarse ma fortemente caratterizzate annotazioni.

Dopo la presentazione delle figure, Serena, con *Assunta Spina,* sistema il racconto nella città, legandovelo strettamente con modulo naturalista: il golfo è seguito dai vicoli, affollati da gruppi di ragazzini in corsa, da persone che si muovono, lente. Le inquadrature imitano le stampe dell'ottocento che, in breve tracciato, collocano un racconto, sistemando, su piani diversi, le reazioni dei protagonisti e del coro: una inquadratura del film mostra Assunta Spina, in primo piano; dietro si apre il vicolo, presentato in profondità, pieno d'acqua, che rimanda le facciate delle case. Nell'ultima zona, poco distinta, si muovono delle persone.

Gli ambienti sono sentiti con forte intensità da Martoglio, seguace dell'estetica naturalista, e scrittore. La regione culturale in cui opera è all'ombra della narrativa regionalistica meridionale. Di essa segue la caratterizzazione violenta dei personaggi, le composizioni, fatte seguire con sferzante contrasto. La polemica sortisce in tal modo, piú che dal gioco oratorio, dall'eloquenza delle cose: e dice molto il vicolo misero, in dolore e in lunga sopportazione, dopo il ricco palazzo. Tra tutte le rappresentazioni d'ambiente, ha particolare rilievo il « Caffé Egiziano », felicemente descritto.

Dopo i presagi di Martoglio, il paesaggio nel cinema sparisce per lungo arco d'anni. Solo coi primi film di Blasetti torna a farsi presente.

Sole (1929) viene fuori da uno dei periodi piú confusi per la narrativa cinematografica. Dopo il silenzio, il cinema passa, con il gruppo cui fa capo Blasetti, nelle mani di uomini che hanno guardato l'Italia e il suo paesaggio.

Il modulo blasettiano, nel primo film, è basato su un abbandono, non frenato da controlli culturali, ricco di semplicità: il paesaggio, visto nell'intrico di paludi, alberi, d'erbacce

e di canne, di case rustiche, non regge da solo un racconto confuso. Lontano da un intreccio essenziale, perché la natura non può suggerire l'umanità, assente nelle figure.

In *Palio* (1932), Blasetti, con vigorosa baldanza, interpreta l'ansia diffusa sulle strade, sui visi, sulle piazze per la gara. La partecipazione della folla è resa, anche, dall'insistenza sui colori degli stendardi, pendenti dalle case, dai fregi decorativi, dall'architettura della città. Il cartone blasettiano, veramente, ridona la festa popolare, e l'animazione delle cose, senza travisarle per interpretarle, secondo un'idea culturale.

Anche *1860* (1933) ha nei particolari naturistici l'esuberante incisività della stampa popolare. Col piegare a funzione narrativa un gruppo d'alberi, un ammasso di pietroni, il mare, senza con questo tornare e ritornare sui motivi. L'epopea dei Mille è accompagnata dalla squillante voce delle cose. E la presa emotiva sortisce dall'operazione di continuo confronto tra le costanti psicologiche e il paesaggio. Lo scontento dei pastori è suggerito dalle sequenze sul paese siciliano di montagna, lambito da un cielo tagliato da nuvole, aspro e nudo; è il commento per accompagnare l'errare del cavallo col corpo del ragazzo morto, le deportazioni, le preghiere, prima nella chiesa, poi nella radura.

La stanchezza di Carmeliddu è espressa dal luccichio esangue del mare, mentre la luce scherza sulle onde, che trascinano lentamente la barca al largo. Nel colloquio tra il picciotto e Gesuzza, un continuo legame lega la conversazione alla natura, che suggerisce, quasi impone, le decisioni prese. Alle parole, cariche d'affetti, della donna che indica, per fretta d'amore, la casa lontana, e alla risposta di Carmeliddu che ricordando la lezione da poco appresa spiega perché non può andarsene, rifiutandosi anche per poco al dovere assunto, fanno da cornice, non staccata ma partecipe, la linea dolce delle colline, le grotte, i prati declinanti. E il discorso guadagna significato, piú che per la validità connaturata alle parole — corrose da facile oratoria — per la presenza del paesaggio. Percorso da una lenta tensione, depositata, con sinfonia dolce di ombre, in toni tranquilli, che, risvegliati, si librano nelle pagine seguenti. Col continuo rimando tra l'uomo e l'ambiente, fino alla panoramica sul campo di battaglia, nel silenzio prima della vittoria, ancora quasi uno stupore, e al grido di Gesuzza.

L'uso del dato paesaggistico è, in Blasetti, corretto, perché il regista lo pone nei periodi, quando li forma, spontaneamente,

e non lo sistema, in un secondo momento, coll'esercizio della tecnica. Non è qualificato da una occasione naturalista, e neppure da un'ammirazione per la luminosità coloristica, bensí dall'architettura del racconto. Bisognoso di un rapporto di accenti e consonanze che unisca i vari elementi che concorrono a formarlo.

La fusione raggiunta da Blasetti è assente in *Acciaio* (1933) di Walter Ruttman: il lirismo, che pervade le sequenze della discesa della cascata di Terni, della lavorazione, tra i bagliori delle fiamme, si scontra col modo secco degli episodi narrativi. Tanto che il paesaggio, invece di annullarsi, si oppone, come forza contrastante, al racconto. Senza portarlo, superando il contrasto, alla sinfonia formale, al ritmo, presente nel film maggiore di Ruttman, *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt* (Sinfonia di una grande città, 1927).

Al paesaggio, Mario Camerini non è sensibile. Lo trascura in *Rotaie* (1929); lo dimentica per l'interno, arredato con attenzione, in *Gli uomini, che mascalzoni!* (1932); lo riprende, senza spicco, in *Il cappello a tre punte* (1934), ambientato in un anonimo Sud.

Genina tratta asciuttamente, senza lasciarsi prendere dalla suggestione del folclore africano, il deserto, le sabbie arse, portate a svolazzare dal vento, la guarnigione, con *Squadrone bianco* (1936).

Francesco Pasinetti, con *Il canale degli angeli* (1934) inizia ad evidenziare angoli poco valorizzati di una Venezia minore, pudica, nascosta all'ombra di vecchi cortili e delle calli, fatta di case che si sorreggono a fatica, con le fondamenta corrose da antichi umidori: l'ambiente, leggermente velato, è lo stesso dei documentari girati dal regista nella città sulla laguna [8].

L'esperienza paesaggistica è limitata, in questa stagione. Il volto inanimato della natura, cosí legato alle esperienze ed alle disavventure umane, tanto da conservare l'immagine, è trascurato. Non studiato nell'importanza che gli è propria, se non da Blasetti, e con accento debole, da Pasinetti.

---

[8] Il presente saggio, come trascura le molte descrizioni e i tentativi di suscitare, con la pagina, un clima, una regione, ospitati abbondantemente, nel mezzosecolo, dalle « terze pagine » dei quotidiani, non si occupa del documentario, che è ricco di opere valide, dovute a Pasinetti, a Cerchio, a Poggioli, a Perilli, a Pozzi Bellini, ad Antonioni, a Guerrasio. Ed a una larga schiera di registi, che hanno dato origine ad una tradizione che, tra prove sbagliate, ha spunti positivi. E che attende una sistemazione critica.

Orfismo del paesaggio

La letteratura del novecento è attraversata da una linea che, negli incontri col paesaggio, si attiene al piú stretto impressionismo, ora liricamente composto, ora sgargiantemente defluente, ora controllato, ora estroso. I maggiori rappresentanti sono legati ad un clima toscano, come Giovanni Papini, Ardengo Soffici, Anselmo Bucci, Alessandro Bonsanti, Nicola Lisi, che colorano la pagina, piú che scriverla. Non lontane da loro sono alcune prove di Gian Battista Angioletti, di Giovanni Comisso.

Di Soffici è questo autunno, contenuto in « Fior fiore » (1937), antologia dello scrittore: « *L'autunno fruttifero sfolgorava tutt'intorno per i campi. Una dorata radiosità, molle ad un tempo e arguta nella sua leggerezza ventilata avviluppava ogni cosa, dalle lontananze azzurrine dei monti, alle case sparse fra le vigne, alle ficaie lungo la strada, sopra la mia testa. Il sole, non piú bollente ma luminoso come d'estate, scendendo a perpendicolo tra ramo e ramo, si distendeva sulle stoppie sbiancate brillanti di guazza, lungo le prode erbose, sui terreni lavorati che s'accendevano di bagliori subitanei d'ocra e di lavagna. Di mezzo ai filari ancora carichi d'uva maturata bianca e nera, giungevano confusi o piú distinti, le voci...* ».

Il brano rivela la tecnica della scrittura che coscientemente vuole rinvenire un'impressione coloristica, e restituirla, e non sottendere i particolari ad una interpretazione che costruisca. E non è un caso che le nature di romanzieri, uscite dalla terra toscana, non seguano, neppure nelle prose minori, la linea dell'impressionismo. Ma percorrano, invece, la strada del bozzetto, accentrato sull'avvenimento, sulla psicologia, sull'atmosfera, non sul colorismo.

Di bozzettismo, non di orfismo visivo, peccano Aldo Palazzeschi e Bruno Cicognani, che se ne liberano con le belle prospettive fiorentine, odorose d'altri tempi, di « Stampe dell'Ottocento » (1932), e di « Sorelle Materassi » (1934), il primo, con « La Velia » (1923) e sopratutto, ocn « Villa Beatrice » (1931), il secondo.

Sentire il paesaggio come sinfonia musicale, e il romanzo come poema, resta l'ambizione di molti libri. Di « Moscardino » (1922), e di « La figlioccia » (1931) di Enrico Pea, di « Gente in Aspromonte » di Corrado Alvaro (1930). Ed è un tentativo non completamente riuscito — come rivela, anche, « Inverno in pa-

lude » (1937) — perché il culto della parola, la volontà di piegarla al cantato, frena ed impoverisce gli sviluppi e le nuove direzioni.

Scrive Alvaro, in « Gente in Aspromonte »: « *Era una notte senza luna, con un debole lume di stelle, piena tuttavia di passi, di canti lontani. Le porte si erano chiuse, all'ultimo barlume di luce, e qualcuno stava alla finestra, nel buio, a respirare il fresco che scendeva dai monti. O forse era soltanto l'orcio dell'acqua, che prendeva il sereno della notte* ». L'atmosfera è, qui, incantata, sospesa, proprio in un momento narrativo tra i più carichi del libro, quando la vicenda è per toccare l'acme. Il brano denunzia il dualismo del paesaggio e del personaggio di Alvaro che resta « *il poeta degli odori, dei sapori, delle sensazioni acri e calde. Alla moralità verghiana, l'Alvaro aggiunge ben poco, se non un impeto, una violenza più scoperta: Alvaro è, rispetto a Verga, un decadente, e il suo sguardo sul mondo corrode i personaggi, li riduce a potenze elementari di cogliere allusioni o tentazioni di una realtà sempre diversa, immerge gli oggetti in un fiato animale che a volte ce li fa angosciosamente vicini, a volte irremediamilmente estranei. L'esperienza dannunziana e rondista è passata su di lui, il suo animus è verghiano, ma il mezzo, la tecnica sono dannunziani: molte delle sue pagine più stanche ed evanescenti nascono da una ricerca stilistica condotta su una musica esteriore* »([4]).

I registi della corrente calligrafica hanno, rispetto alla narrazione distesa, l'incapacità di Alvaro, che narra, con scrittura da poemetto, paesaggi e uomini di Calabria. Vogliono estrarre dalle tendenze puriste il racconto. Tentano l'ardua sutura tra la costruzione, che gradua ogni corda dell'arco psicologico, e il lirismo naturistico, che ne è negazione.

Il film calligrafico, senza arrivare alla narrazione distesa per questa frattura, si ferma alla suggestiva ricerca formale. Del paesaggio è presente il disfarsi della bellezza in cerchi sempre più evanescenti: striature di cielo, venature della scorza degli alberi, graduazione contrastante della luce sulle foglie, senso dell'ombreggiatura, particolari che si sgretolano sulle acque d'un lago, restano impressi. Ma le impressioni non si saldano in un colore unitario, in una dimensione fortemente caratterizzata da una personalità.

([4]) GENO PAMPALONI: *Ritratti critici di contemporanei: Corrado Alvaro*, in « Belfagor », Gennaio 1948.

Mario Soldati, con *Piccolo mondo antico* (1940) restituisce alcuni tocchi essenziali della corrente, che si ispira, continuamente, alla pittura e alla letteratura. Pulisce i contorni, fino a giungere ad una precisione di particolari, ad una minuzia notevole. Infonde alle cose la tensione emotiva, che tiene i personaggi. Solo con lettura attenta, spaziata sull'intera ampiezza del quadro, è possibile coglierne la finezza: Ombretta corre verso il lago. Le tinte tremano, piegandosi sulle acque, e già presagiscono il vicino maltempo, le tristi ricende, con rimbalzo attento. Portato dalla massa umida alla vegetazione, al discendere delle scale, all'ondeggiare della barchetta e, infine, ad Ombretta. Le screziature luminose si protendono innanzi, come ogni sfumatura debba imprimersi nella memoria.

Il paesaggio, intuito sensitivamente piú che svolto con necessità narrativa, è ripreso da Soldati con l'atmosfera musicale, librata d'oggetto in oggetto, di *Malombra* (1942); da Blasetti coi toni giocondi di *Un'avventura di Salvator Rosa* (1939) e di *La corona di ferro* (1940); da Renato Castellani con *Un colpo di pistola* (1941).

Castellani mostra una preparazione calibrata. Sente, con sensibilità, gli ambienti, su cui insiste. E li varia, mostrandoli nel mutare della luce, nel respiro, come avessero una personalità loro naturale, e non ricavata da una rifrazione, partita dall'uomo. Si abbandona ai rimandi, alle graduazioni, lentamente passanti dai colori nivei delle sequenze sul lago gelato ad altre, piú intense. Il paesaggio diventa frutto di un esercizio, che è consapevole del risultato da raggiungere con l'uso delle luci, in Castellani, e in Luigi Chiarini di *Via delle cinque lune* (1941) e di *La bella addormentata* (1942).

Le immagini dei calligrafici, dotate di una suggestione di gusto, sono la traduzione d'un bisogno di un gruppo d'intellettuali che, avvicinatisi al cinema, intendono nobilitarlo, portandolo su un piano di civiltà culturale.

Le loro idee e i loro modi trovano giustificazione nell'incertezza tematica dei registi, che non sanno cosa narrare. E tradiscono una essenzialità, non sentita necessaria, per la sequenza librata nel variato adagiarsi dell'illuminazione, nell'alterno mutare delle sfumature.

La loro azione è storicamente giustificata. Non manca, nel senso di lezione tecnica, di significato: i gesti vengono, dalla poetica, intesi come movimenti mossi su linee figurativamente eleganti, sistemati armoniosamente nel quadro; le vesti si uni-

formano allo sfondo, con senso preciso dell'armonia coloristica.

Mostrano di tenere all'aristocrazia del gusto, di volere sistemare la cultura accumulata dentro, nelle immagini, per riesaminarla, prima d'iniziare un lavoro di cernita. E di eliminare i punti invecchiati, puntando sui validi.

In Soldati tornano i testi del terzo romanticismo, dello spiritualismo fogazzariano, della pittura degli scapigliati. In Alberto Lattuada, con *Giacomo l'idealista* (1942), appare il gusto per la vignetta di sapore ottocentesco, per l'attenta distribuzione dei piani, con davanti i personaggi, e dietro lo sfondo a contorni precisi. Chiarini si ricorda delle nature morte di Giorgio Morandi, e non dimentica gli esempi clairiani nella sequenza «piena di fiori d'arancio e di tube» del matrimonio di *La bella addormentata*: film che solo per caso è ambientato in Sicilia. I palazzi calcinati, i fichi d'india, i balconi chiusi, dietro cui s'addormenta l'esistenza, il calore che si ferma alle soglie del borgo, portano avanti un paese da luogo di incanto, non rivelato e iscritto in una geografia concreta.

Infatti, nei calligrafici, il racconto non è atto di presa di coscienza di sentimenti e di situazioni; è gioco dato per la bella immagine. Senza comprendere che la sequenza non è il film, la lucida decalcomania ombreggiata del paesaggio non è la sua interpretazione.

La narrativa cinematografica, ormai svincolata dai temi dannunziani, è, tuttavia, ancora vittima non cosciente degli umori decadenti. Non giunge alla consapevolezza di quanto costa, in pauperamento di verità, rimanere legati alla poetica che intende dilatare le qualità visive dell'immagine, senza abbracciare quella lineare e costruttiva dei temi.

Al cinema manca l'artista che, operando su una zona di rottura, riesca, per doni personali, ad andare oltre, riesprimento e superando una tradizione e una cultura. Giunta a un punto tale da abbisognare di un rinnovamento, partito di lontano, con le radici affondate non più solo nell'esercizio stilistico.

La narrativa lo possiede in Elio Vittorini, che, provvisto di intensa preparazione, conscio della debolezza degli «astratti furori», tende a giungere al dolore, che appartiene al paesaggio umano. La sua pagina porta all'ultima perfezione una cultura, un modo lirico di sentire gli ambienti, che si risolve in

poesia, ed è presagio di una narrativa nuova. Forse non piú alta, sempre: certo maggiormente concreta.

I contorni della Sicilia vittoriniana sono mitici: sono sostenuti da un disegno d'impianto meditato, da una attenzione morale d'affetti non spezzati, dal desiderio che le parole incidano, portando agli occhi ambienti proibiti dal conformismo dominante.

Scrive, nella « Conversazione in Sicilia » (1941), della sua terra: « *Era splendido, cosí lontano nello spazio e mia madre disse ch'era una terribile estate. Questo significava non piú un filo d'acqua in tutti i torrenti per cento chilometri da ogni parte e dinanzi agli occhi nient'altro che stoppie da dove il sole spuntava sino a dove tramontava. Non c'erano case per venti, trenta chilometri da ogni parte, eccetto, lungo la linea, le case cantoniere schiacciate a terra dalla solitudine; e ch'era una terribile estate significava non un'ombra per tutti quei chilometri, le cicale scoppiate al sole, le chiocciole svuotate dal sole, ogni cosa al mondo diventata sole* ».

Il risultato positivo, raggiunto da Vittorini è contrastato da molte prove negative, nel periodo tra il 1930 e il 1940, che portano un gruppo di scrittori al rifiuto dei dati esterni di rappresentazione per l'avventura psicologica, dentro il personaggio.

La reazione all'orfismo del paesaggio

Verso il 1930, i giovani scrittori reagiscono alla poetica della lucentezza formale, sentendone le limitazioni che impediscono una completa estrinsecazione. Badare soltanto, ed esclusivamente, al timbro melodico della parola, ricercare paesaggi sovraccarichi di echi e di suggestioni luminose, ma poveri di pregnanza umana, non è strada adatta a chi vuole scrivere il romanzo, testimoniare sulla crisi di un tempo, inserirsi in una linea europea. E gli scrittori veramente vitali, sortiti numerosi nel lasso di pochi anni, impararono a leggere. A studiare le ricerche psicologiche raggiunte, con altri moduli, dalla letteratura inglese e francese, al cui confronto quelle presenti nella narrativa italiana sono forzate ed incerte. Per meritarsi un equivalente reagiscono pertanto alla prosa d'arte e al romanzo come canto; puntando su elementi macerati e contorti scoprono ai sensi e alla coscienza plaghe fino a questo momento non scavate. Inventano una prosa disadorna e grigia.

Con «Gli indifferenti» (1929) Alberto Moravia inizia la nuova stagione, preferendo l'interno, evidenziato negli aspetti piú tipici e comuni, all'esterno. Quando i personaggi si muovono, su loro non agisce il paesaggio, che si forma, lento, per sparire e dissolversi rapidamente; ma piuttosto l'atmosfera, la traduzione psicologica della loro natura. Ed essa ha qualche spunto livido, ed inquetante: «*Le case erano morte, muti i platani, immobile il giorno; un cielo di pietra pesava sui tetti curvi; né ombra né luce per quanto lunga era la strada, ma soltanto una fame arida di tempesta*».

Su un piano analogo a quello moraviano, ognuno fedele ad una personale vocazione, lavorano Romano Bilenchi, Mario Soldati, Guido Piovene, il quale porta il motivo all'estremo risultato.

«Lettere di una novizia» (1941) è spia delle tendenze, proprie della stagione della memoria. In cui lo scrittore si getta per salvarsi dal senso dell'ora, per non aderire, né come protagonista e neppure come testimone, alla disumanità che ingigantisce nella società italiana. E cerca rifugio nel passato dalle luci incerte, nei fatti in cui il bene si mescola al male, nel paesaggio, ricco di significazioni proiettate dagli animi.

Ancora pochi passi , ed è la patologia del tormento, l'anonimo degli ambienti: «*Piangendo, senza una parola, mia madre mi balzò addosso, prima cercò di percuotermi, poi si attaccò alle mie spalle e mi sembrò piú piccola di statura. Io la staccai, uscí in giardino e m'appoggiai alla ringhiera. Il sole era appena scomparso, il cielo tra il dorato e il roseo, e il colle di là dalla valle risplendeva placidamente. La natura mi venne incontro come una persona e mi portò, come sempre, conforto e un invito alla moderazione. Gli occhi fissi sui prati del fondo valle già in ombra, capivo quanto erano gravi le parole che avevo detto poc'anzi a mia madre, che provava un dolore certo degno di biasimo, ma reale e cocente. Il cielo scolorí, alle mie spalle udii cantare le rane in una vasca di sasso e su una estrema propaggine delle colline, spinta nella pianura come un promontorio, un esile campanile cominciò a risaltare divenendo sempre piú bianco*».

Il tocco di Piovene smorza la fisicità della natura; la riduce a colori sbiaditi e tenui, bloccati da un orizzonte in ombra: è un paesaggio da diario personale, che solo per chi ha vissuto nei posti citati ha fascino ed eco di ricordi. E non canta, e non spiega, in chi ne è lontano. Documenta sull'intera tenden-

za del racconto di memoria (che ha in Bilenchi il poeta maggiore) sviluppato in un tempo in cui gli avvenimenti premono, con continua minaccia, sullo scrittore. Senza spingerlo ancora ad abdicare a ideali che hanno retto una stagione, rapida e felice; ma che, ora, non sostengono il peso delle situazioni.

Nuove aperture necessitano. Il modulo della sola lettura interiore frana: il problema primo diventa riscoprire la concretezza dei luoghi, trovare la relazione col mondo circolante, presa coscienza dell'importanza dell'interiorità.

La narrativa giunge all'esame di coscienza. Rifiuta il paese di nulla, lo sfondo a pareti liscie, degli scrittori della memoria; non torna al cangiante alternarsi di tinte della prosa d'arte. Si avvicina, ancora con l'intenzione, a riprendere la strada che parte da Verga.

La nuova direzione si affianca alla maturazione morale come mostrano la tessitura di « Tre operai » (1934) di Carlo Bernari; e, molte pagine che portano luce su una crisi di vita.

In una meditazione sui « sentimenti nell'arte » Giovanni Comisso — a cui si deve il ricordo di molte pagine paesaggistiche violente nei colori, nelle risonanze — decide di passare dal distacco alla partecipazione: « *nel rivedere tutta la mia opera narrativa scopersi come ero stato sempre dominato da insensibilità per ogni considerazione umana, per me il mondo era fatto di paesaggio e se vi entrava l'uomo era solo come elemento panoramico o come un cristallo che rifletteva nelle sue sfaccettature la luce circostante. Non scavavo dentro l'uomo perché non avevo ancora scavato dentro a me stesso. Gli anni aspri che seguirono con distruzioni e uccisioni sempre piú vicine a quello che era stato sino allora il mondo di istinti mi misero alla prova dei sentimenti. Sorsero sentimenti vampeggianti radicandosi profondi in me, sentimenti che divennero passioni ed esasperazioni facendo crollare grande parte della mia petrosità che mi aveva tanto inorgoglito dalla giovinezza* » (6).

Il risultato del crollo della petrosità sentimentale, della uscita da una concezione solipsistica della vita per altra solidaristica, si concreta nell'abbandono di un'Italia togata, valorizzata per i ricordi del passato, per luoghi aggraziati, onusti di tradizioni — e che pure hanno suggerito alcune pagine impetuose di Barilli —; nel rifiuto di una zona inaridita della

(6) GIOVANNI COMISSO: *Attesa per i miei sentimenti nell'arte*, in « Lo smeraldo », n. 4, 30 luglio 1949.

vita intellettuale italiana, per la valorizzazione di un'Italia dominata dall'uomo, dai suoi squilibri, dalle sue conquiste, sociali e religiose, con un ammasso depositato di storie, di motivi, di fremiti.

Ritorno al paesaggio umano

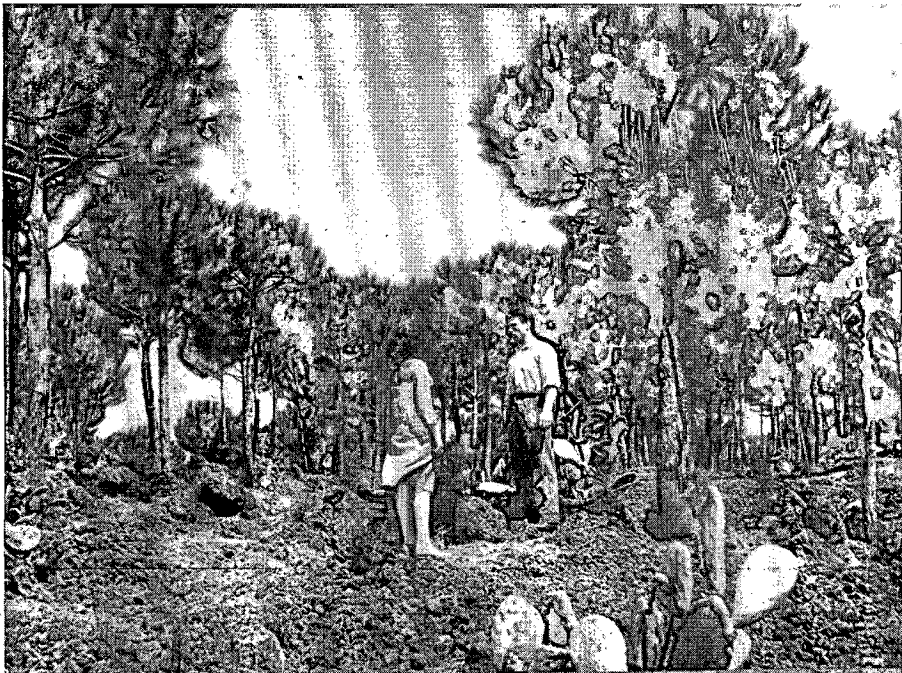
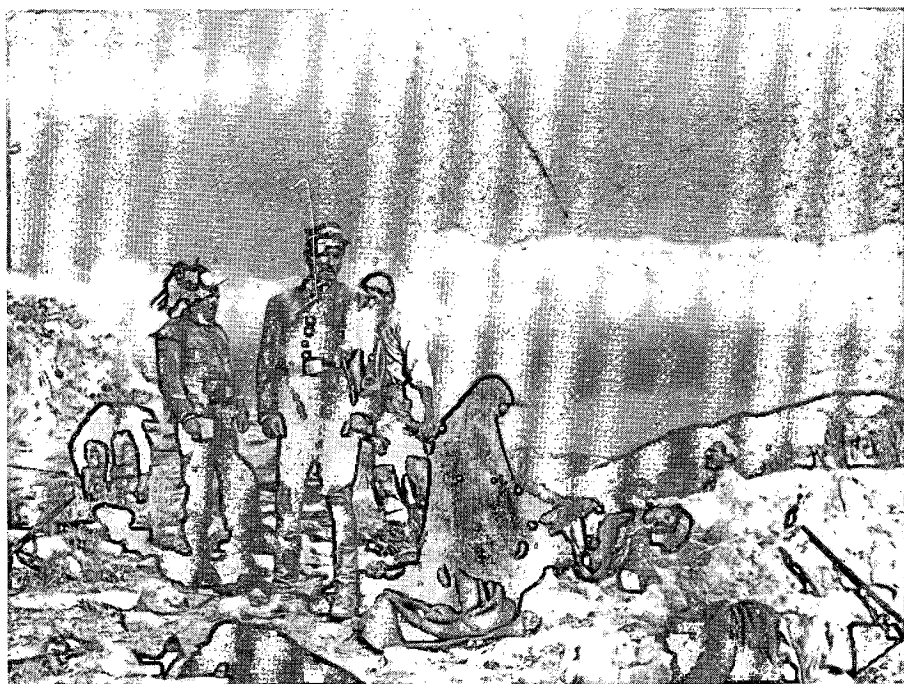
La riscoperta del paese è iniziata, con risultati artisticamente stimolanti, in letteratura da Cesare Pavese, nel cinema da Luchino Visconti.

Prima del loro lavoro, alcune intuizioni, oltre che nel terreno letterario, si hanno in Ferdinando M. Poggioli, in Blasetti, in Vittorio De Sica. Da *Sissignora* (1941) a *Le sorelle Materassi* (1943), con punta diversificata in *Gelosia* (1942), Poggioli mostra una attenta sensibilità per la vena della pittura di quartiere: nel primo le terrazze, il mercatino, la spiaggia domenicale deserta ed intima vicino alla rumorosa balera, il porto; in *Gelosia* l'atmosfera oppressiva delle case allineate, degli interni che sentono d'una arcaica assoggettazione al potere feudale, ormai deteriorato, ma implacabile negli ultimi strascichi di potenza. De Sica, con *I bambini ci guardano* (1943), e Blasetti, con maggiore freschezza, in *Quattro passi tra le nuvole* (1942), si fermano ad un limite di semplicità. Lo sfondo dei loro film non colpisce se non a tratti: eppure non sparisce a riempitivo. Sbiadisce, lentamente, uniformando le tinte dietro le figure narrative.

Chiaramente evidente è in Pavese e in Visconti la necessità di legare il personaggio al terreno, da cui trae sostentamento e desideri, posizioni e tendenze di carattere, che domina e da cui, se debole, è dominato. Entrambi, dietro le prove narrative, depositano un lungo tracciato di studi e di ricerche etnografiche e sociali, consci della lezione degli scrittori del « New Deal » americano, che invita ad un ritorno verso il midollo delle tradizioni nazionali. Da cui risalire ad un terreno di cultura piú nostro, giungendo a risentire, con la sensibilità verghiana, uomini ed ambienti attuali.

La poetica pavesiana è, in larga traccia, nei libri di critica e di testimonianza; quella di Visconti nel « manifesto » sul « cinema antropomorfico ».

Scrive Visconti: « *Il peso dell'essere umano, la sua presenza è la sola cosa che veramente colmi il fotogramma, che*

VITTORIO DE SICA: *Miracolo a Milano* (1950)

RENATO CASTELLANI: *Due soldi di speranza* (1952)

PIETRO GERMI: *Il brigante di Tacca del Lupo* (1953)

ROBERTO ROSSELLINI: *Viaggio in Italia* (1953)

ANTONIO PIETRANGELI: *Il sole negli occhi* (1953)

LUIGI COMENCINI: *Pane amore e fantasia* (1953)

LUCHINO VISCONTI: *Senso* (1954)

FEDERICO FELLINI: *La strada* (1954)

l'ambiente è da lui creato, dalla sua vivente presenza, e che dalle passioni che lo agitano questo acquista verità e rilievo; mentre anche la sua momentanea assenza dal rettangolo luminoso ricondurrà ogni cosa ad un aspetto di non animata natura » ([6]).

La lunga carrellata d'inzio di *Ossessione* (1942) introduce in una regione, dimenticata dalla cultura e dalla civiltà, non estranea al dolore dell'uomo; bagnata dal Po; limitata da filari di pioppi, da campi, da strade su cui, staccate, come abbandonate a se stesse, sorgono vecchie case; intrisa d'aria che rinserra il sapore delle nebbie invernali e dei calori estivi.

Il paesaggio, polesano e ferrarese, si deposita, con densità calibrata, nel quadro cui ogni particolare conferisce tocchi concreti. E' essenzialmente, non predisposto. Sparito è l'ordine imposto alla natura, che aleggia nelle prospettive rondiste; la musica svolta in un filo armonioso, dipanata in vibrazioni, ora piú alte, ora meno librate. Nulla, tuttavia, ha sapore naturalista. Se infatti il carico d'oggetti, la cura perfetta dell'ambientazione, nei brani impiantati nella campagna, possono far temere in un caduta verso il naturalismo — avvicinato solo in scarsi frammenti — l'equivoco è fugato dalla forza sentimentale che vibra nelle sequenze ambientate a Ferrara e ad Ancona. Visconti evita il ritratto fumoso dell'equivoca città di mare cui può spingerlo la cultura francese — avvicinata assiome all'americana, che sola conta per il ritorno alla lezione di Verga —: la squillante vista delle acque e del cielo, spalancato oltre il muricciolo, sospinge senso di pulizia al racconto. Nel primo tempo frenato dal pungolo dei sensi. Quando gli avvenimenti precipitano, e il dramma tende all'acme, Ferrara non è tradita per toni scuri. Sorpresa nei giardini, sotto il castello, nelle strade periferiche, è melanconicamente ritmata sulle vibrazioni interiori della ragazza, che s'abbandona a Gino, in sequenze pregne di tristezza per l'amore che si brucia, e si annulla nel breve incontro. E' rinserrato, nel timbro figurativo, il sapore dei giorni feriali, nella provincia, col gelataio che vende la merce, e la gente che riempie i caffè periferici.

Il tocco di Pavese, ricco di tensione poetica, è ritmato su un paese analogamente concreto: un Piemonte aspro, duro, pregno del respiro dell'uomo.

« Paesi tuoi » (1941) risente della letteratura degli ameri-

([6]) LUCHINO VISCONTI: *Il cinema antropomorfico*, in « Cinema », v. s., n. 173-174, Settembre-Ottobre 1943.

cani del « New Deal », che insegnano ad impliare i limiti immaginativi degli ambienti, le prospettive, a reinventarli. Il monologo interiore usato favorisce l'operazione, con le rapide pennellate estrose che, rivelando un particolare, tacciono gli altri, dimenticandoli non per incuria, ma perché, in quell'uno, sono tutti conglobati. Dalle pagine vien fuori un paese congeniale al temperamento pavesiano. Con treni che filano lenti per la campagna, pieni di uomini dal pensiero affinato dalle meditazioni solitarie sulle colline, dalle discussione nei caffè, tra una partita di biliardo e l'incontro con una donna saporosa; con le osterie e le vie di Torino, fino alla periferia, alla campagna, all'aia su cui muore Gisella.

In Pavese il paesaggio « *decorativo o lirico, stato d'animo impressionistico o geometrico degli artisti decadenti, è ritornato la terra modellata dalla dura fatica dell'uomo, e raffigurato con tale amorosa precisione; che parrebbe, col libro alla mano, di potersi indirizzare, tra quelle coste di vigna* » [7]. E non solo con « Paesi tuoi », ma con tutto Pavese, tanto sentiti sono i campi terrosi, le case rustiche, le gore d'acqua di « Il diavolo sulle colline » (1948) [8], il canneto che costeggia il torrente, e la casa del Valino di « La luna e i falò » (1950).

L'aspro suono della natura si rispecchia nella lingua rude, intrisa di succhi, di rimandi, che hanno le radici nel terreno, e nei suoi abitanti. E' il linguaggio che rifiorisce sulla bocca dell'uomo, tornato dalla lontana America — una terra cullata ancora da miti, dove « nemmeno in un deserto questa gente ti lasciano in pace » — al paese natale. In cui i contadini passano vicino, e hanno pudore per i sentimenti altrui. Rispettano le meditazioni di chi se ne va, solo, tra i viottoli a rivedersi ragazzo, a ripetersi « *i nomi dei luoghi della* (sua) *infanzia, e i nomi cantano*: *Canelli, Barbaresco, Alba, Monticello, Neive, Cravanzana, la collina di Gaminella, " tutta vigne e macchie di rive, la piana del Belbo, con le albere che segnano quel filo d'acqua, le stradette del Salto, la grande casa della Mora, e Cortemilia, San Marzano, la Calamandrana... ". Sono pagine bellissime, e Pavese non ne aveva mai scritte di così belle. Del resto io non conosco nella nostra letteratura contemporanea* (*e ne conosco pochi in ogni letteratura*) *un paesaggio evocato*

---

[7] PIERO JAHIER: *Il paesaggio di Pavese*, in « Il Ponte », Novembre 1950.

[8] Come « Paesi tuoi », scritto nel 1939, appare nel 1941, così, nel 1949, è pubblicato « Il diavolo sulle colline », dopo un certo lasso di tempo dalla composizione, nel volume « La bella estate ».

con tanto struggimento, con tanta umanità, un paesaggio così immediatamente presente alla poesia come questo Piemonte del Pavese (" Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo... ") » ([9]).

I testi pavesiani e viscontiani spalancano una regione, subito presente con una inconfondibile voce poetica, alla narrativa letteraria e cinematografica. Spingono molti ad un ritorno a Verga: primo fra tutti Francesco Jovine, che valorizza, nel 1943, il Molesine con « Signora Ava », immergendolo indietro in un tempo arcaico, eppure presente ai tempi nuovi; e con « Le Terre del Sacramento » (1950). E poiché l'autore dei « Malavoglia » insegna a parlare dei luoghi col loro nome preciso, perché solo da esso ricavano verità e pregnanza, il paesaggio torna a precisarsi. Si impone con volto deciso, superiore a quello del « capitolo », che lo volle togato, senza il vago della scrittura di memoria (Bilenchi, tra gli appartenenti a questa tendenza, sistema i racconti imprecisamente. Solo con l'apporto critico del pensiero, F. diventa Firenze; L. può essere Lucca, mentre le strade dell'una città si confondono con quelle dell'altra nel tremolante riandare della mente nello squallido grigiore dei tristi ricordi).

Le città tornano ad individuarsi, secondo il passo dell'uomo, il gesto della sua mano, il tono del suo eloquio. Fin dai primi accenni, il racconto si muove in uno sfondo dichiarato: Roma *è* Roma, non una città fondata sul nulla.

Il paesaggio nel primo dopoguerra

Il titolo stesso del primo film del dopoguerra, *Roma città aperta* (1945) dichiara aperta una nuova stagione nell'arte, basata sulla realtà vivente, sentita tanto impetuosamente, da trasformarsi in verità assoluta.

In *La nave bianca* (1941), per timore d'evadere dalla concretezza del documento, Roberto Rossellini restringe l'ampiezza della visuale. Isola il particolare, e non lo abbandona più. Lo contorna con scarse annotazioni fisiche: ogni frammento vorrebbe contenere il significato e la propria conclusione, mentre non ha che un suono afono. Il particolare, al contrario, perde ogni limitazione, in *Roma città aperta,* e simbolizza più

([9]) GENO PAMPALONI: *L'ultimo libro di Cesare Pavese,* in « Belfagor », Settembre 1950.

impetuosamente, in quanto non caricato dall'esterno, un'intera condizione; esso è in funzione di un'idea generale dell'ambiente. Esprime luoghi, stagione, situazioni precise, colorate da una luce esistenziale: le facciate delle case non si annullano a riempitivo, sibbene, continuando la linea dei visi, le une vicine alle altre, costruiscono il ritratto dell'intera comunità cittadina.

Lo conferma l'inquadratura finale: in cui i fanciulli, dopo aver assistito alla morte del sacerdote, si dirigono, a gruppi di due o tre, verso la città. E Roma che non viene presentata, finora, in lunga panoramica, domina in lontananza. Eppure ogni fotogramma ne rimanda il volto, finché l'immagine conclusiva spiega il tema del film, che testimonia la resistenza all'occupazione di una città, i cedimenti, la disperazione, lo esplodere di vizi e di crudeltà, con tono secco, fissato da colori smorzati da bianchi e neri amalgamati in un plumbeo dosaggio.

Oscuro è il timbro paesaggistico, perché tale è il volto dell'uomo, proiettato sulle facciate, sulle vie, sulle piazze. Come in questa sequenza: Nannina insegue il camion. La donna cade al suolo, ferita da armi tedesche. L'occhio della macchina, osservatone il corpo, si sposta sulle donne, schierate intorno. Sono simili a macchie scure, immobili e impietrate, uniformate al motivo architettonico. Gli occhi spenti delle finestre si aggiungono ai vivi; e, con essi, respirano il senso di una morte lenta. Recano l'eco dei passi dei soldati, passati di notte a pestare il silenzio, a perlustrare, credendo di tenere il luogo, mentre dominano solo su pietre immobili; non sui cuori.

Gli oggetti accumulano il peso delle vicende anche in *Paisà* (1946). I sentimenti fluidi della ragazza inglese, e i giorni incerti della resistenza di Firenze si legano alle terrazze, in cui si è spostata la vita; alle strade inanimate che, col passaggio d'una fiasca d'acqua, si risvegliano a consuetudini quotidiane; alle macerie. Lo squallore delle scale, dei portoni aperti e rinchiusi, la corsa nella galleria, sui cui pavimenti la luce si staglia, frantumandosi, restituiscono la particolare condizione dell'animo che precede la incerta nascita d'una emozione d'annichilimento. La ragazza ancora non sospetta la morte dell'uomo, amato un giorno, e ora ricercato; ma la teme. Il tono luministico, d'un chiarore quasi lattiginoso, smorza le suggestioni della città (non più la Firenze dei prosatori d'arte, sibbene un posto qualunque, carico di sofferenza) individua l'attesa fervida, eppure già tremante e venata dai primi presagi. I luoghi

seguono, parallelamente, l'evoluzione dei sentimenti. Giunto, però, il momento di piú alto significato, l'emozione che è nell'immagine si affloscia improvvisamente. Il volto della donna non rivela l'improvviso sfracellarsi della personalità nel dolore, quando le giunge l'annunzio della morte del suo uomo.

Rossellini è quindi piú sensibile alla voce « umana » delle cose, che ai mutevoli sentimenti degli uomini. O almeno, non sempre ne coglie efficacemente il valore, preso dal fascino dell'atmosfera, intrisa degli avvenimenti passati. E non giunge, completamente, al punto di meditazione che contiene il racconto e la spiegazione, la rappresentazione e il commosso commento.

La trama di sollecitazioni è pienamente conclusa, invece, nell'episodio del conventino romagnolo, pieno d'ombre, smorzate in grigio dolci, in scontri deboli di luce, rifratta dal giardino alle scale. Come in *Francesco, giullare di Dio* (1949), la semplicità è presente senza che il regista, per raggiungerla, rifiuti l'evidenza realistica del cortile, con le bestiole domestiche, della cucina rurale, della mensa con le lunghe panche. E' per la loro decisione di tratti, che si evidenzia con spicco. L'introspezione diventa, qui, contemplazione: a Rossellini riesce l'antitesi tra due modi d'intendere la morale — il primo come amore e preghiera, il secondo come azione — fallita a Blasetti nelle immagini pacate di *Un giorno nella vita* (1946). Sui muri del convento, delle celle, si riflette una regione d'anime in pace, alimentata dalla luce della coscienza, intessuta di suoni purificati, separata dalla disumanità d'una società, di cui i sacerdoti americani sono i piú degni rappresentanti.

Il tempo sparito, dove il passato si confonde col presente e confluisce nel futuro, diventa sferzante di attualità nell'ultimo episodio di *Paisà*, in cui le immagini liriche si dissolvono in altre psicologico-realistiche. Le sole che possano riprodurre la verità dell'ambiente paludoso. La pianura melmosa con le acque ora stagnanti, ora correnti al mare, interessa, con la desolata apertura, per gli uomini che vi agiscono, e, pur lottando e non cedendo, soggiacciono a un grave destino di morte. Contro cui a nulla vale il grido del bimbo sui corpi dei parenti, mentre il giorno si intuisce, oltre le acque, con il carico di altre sventure. La geografia segna, per la distesa immobile, per i canneti, per il cielo livido — dai primi moti narrativi, che s'aprono sul corpo che scivola, lento, al mare, fino ai tonfi fi-

nali — un tempo poetico. Spiega i significati della tragedia che si svolge.

La sensibilità rosselliniana nel sentire gli ambienti, non staccati ed isolati, ma palpitanti di sentimento, è ripresa, con più debole voce, in *Germania, anno zero* (1948). Qualcosa, forse la desolazione — tanto grande da lasciarlo, a volte, senza reazioni, immobile — impedisce al regista di risalire da una lontananza ghiacciata, e sciogliere poeticamente la propria emozione. Rimasta nascosta, per pudore. Traccia della poesia di *Paisà* è solo nelle sequenze del discorso di Hitler, inciso su disco. E spalancato sul cumulo di macerie, di sassi, di case monche, di colonne diroccate, protese al cielo livido. E nella passeggiata di Edmund, dopo l'uccisione del padre, che ha, nel volto della città, il contrappunto dell'angoscia del ragazzo. L'« occhio di vetro » del documentarista qui sparisce con la rigida indifferenza. Si protende l'occhio dell'uomo, che pesa sull'inanimato delle cose una ideologia, studia i riflessi di una educazione disumana negli ambienti. E medita, non solo sorprende la realtà. Così, due sequenze danno in sintesi la risposta tedesca agli avvenimenti durante l'anno zero; documentano, con la teoria senza fine di distruzioni, il persistere nel fondo degli animi di tracce di una educazione demoniaca, mista di orgoglio imposto e di disperazione latente. La scenografia pertanto racconta a tratti i moti e le gesta dei berlinesi, provocati, o favoriti, dalla guerra, questa triste avventura.

Negli ambienti essa lascia sbandamenti non facili a risanare; intacca il linguaggio della natura, lo turba e lo scompiglia.

Vergano è incapace di evidenziare i turbamenti della Lombardia, con *Il sole sorge ancora* (1946); Giuseppe De Santis intuisce alcuni momenti emiliani, senza racchiuderli unitariamente, con *Caccia tragica* (1947); Claudio Gora guarda, stancamente, ad un clima trascorso con *Il cielo è rosso* (1945); mentre ogni pietra, ogni muro, come ogni volto di *Sciuscià* (1946) ne conserva ricordo.

De Sica prosegue, con il suo primo film del dopoguerra, il discorso d'affettuosa sollecitudine iniziato con *I bambini ci guardano* (1942-43), di denunzia ai doveri, non mantenuti dagli adulti, verso i ragazzi. Come, da un ambito contenutista, passa ad individuare i responsabili non più in pochi, ma nell'intera società — il racconto abbandona il moralismo dell'atmosfera sentimentale per la morale del racconto — così, in cam-

po estetico, sostituisce alla scenografia, vagamente e modestamente accennata, la precisa individuazione della città, vittima di un fermentante stato d'occupazione.

La gente vive, ammassata in grandi stanzoni. I bambini, adulti nelle azioni, passano le ore sulle strade, nelle piazze che coi loro grigiori frantumano i fremiti di giovinezza e i sogni e gli impulsi. Il tono è sempre brunato: solo nelle sequenze del galoppatoio, frementi di pulito, si chiarisce. Per poco; ché lo oscuro della prigione si fa avanti, invadendo lo schermo.

Man mano che la visuale s'accorcia, e gli ambienti si fanno modesti ed anonimi, la commozione del narratore aumenta: le cose raccontano le ansie, che si formano nelle opache luci del carcere, tutto inferriate e cortili stretti. I discorsi dei fanciulli caricano ogni appiglio della libertà, che è fuori le mura, dei giorni passati, dell'ansia di conquiste grandi ed infinite. De Sica, quando mostra i fanciulli che assistono alla proiezione del documentario marino, intuisce, ed esprime, con lo sguardo ai visi, al sovrastare delle pareti, l'emozione giovanile che nella ristrettezza del particolare trova non un ostacolo, ma la possibilità di magiori espansioni. Come ha scritto Leopardi, anche qui, « *in luogo della vista lavora l'immagine, e il fantastico sottentra al reale. L'anima si immagine quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto perché il reale escluderebbe l'immaginario* ». La modestia degli ambienti desichiani favorisce, con la trascuratezza di ogni orpello formale, l'affermarsi di una tensione poetica.

Alla scoperta delle città

Il film realista nel primo dopoguerra ha importanza pari, e a volte maggiore, del romanzo. Non ne segue culturalmente le orme, ma procede per la strada che parte da Verga e giunge alla materia d'ogni espressione. Anzi, sullo stimolo morale del realismo cinematografico, il romanzo ricerca un'ampiezza maggiore di visuale. E Moravia con « La Romana » (1947) e con molti « racconti romani » si preoccupa di costruire non più esclusivamente una atmosfera, una psicologia torturata, ma ambienti precisi, fatti di borgate periferiche, di « chiese rosse », di bar luminosi al neon, di osterie rumorose. La vera

protagonista, diventa Roma: una città precisa: la scoperta del paesaggio si accompagna quindi all'individuazione della comunità cittadina.

Tra l'ambiente e l'indole delle vicende si instaura un sicuro legame di collaborazione. In un episodio di *Paisà* — tra i più delicati di annotazioni, di finezza sentimentale — Rossellini racconta dell'amore di un soldato alleato per una ragazza, che ha conosciuto fugacemente nel giorno della liberazione. D'allora ha conservato ricordo del sorriso luminoso, delle parole cordiali. L'ha ricercata, senza più ritrovarla. Ora, di notte, racconta, per sfogo, ad una prostituta — e che la prostituta sia quella medesima ragazza, che egli non riconosce, è solo un dato narrativo, alquanto macchinoso in verità, privo di eccessiva importanza — la cronaca dell'amore non completato. Il racconto, assai fragile, trova l'adatta cornice in una Roma dimessa sia nei momenti della libertà, sia in quelli della malinconia; nelle immagini, frementi di sole del giorno della gioia, e nelle piovose della notte della confessione.

Dalla fusione del motivo intimista con il dato di sfondo, si sviluppa, oltre che in Rossellini, anche nel Vasco Pratolini di « Cronache di poveri amanti » (1947) una nuova e vivida animazione lirica. Lo scrittore è preciso nella localizzazione: « *Via del Corno è lunga cinquanta metri e larga cinque; è senza marciapiedi. Confina ai due capi con Via dei Leoni e via del Parlascio, chiusa come fra due fondali; un'isola, un'oasi nella foresta, esclusa dal traffico e dalla curiosità* ». I tocchi di Pratolini, come quelli di Rossellini, sono netti e sicuri, legati ad un realismo, che non contrabbanda la poesia per la verosimilianza e la precisione perfetta: il rimando dei ricordi impone agli ambienti una intimità matura. Li contrassegna, fuori dall'anonimo, lontani dall'esangue, impersonale austerità. Nel racconto delle esperienze di alcuni abitanti, Firenze, squillante di bellezza rinascimentale, è dimenticata, dallo scrittore, per una città familiare, percossa da esperienze modeste, sorpresa in angoli comuni, illuminata dalla luce del giorno, come giunge in un vicolo qualunque, Via del Corno. Agli occhi si evidenziano aspetti cittadini, ignorati dalla prosa d'arte, con una scrittura precisa seppure delicata, specie nella pittura della via cui il romanzo si intitola.

Pratolini torna alla semplicità, a moduli lontani da ogni idealizzazione. Non approda al respiro episodico, alla traduzione del mondo comune, immobile sotto il debole arco della

cronaca. E punta alla verità dell'uomo e del paesaggio, non alla vicenda del giorno.

Il pericolo di scadere dalla semplicità all'anonimo, dalla sicurezza all'imprecisione naturalista, è sotteso davanti ai suoi piedi. Con « Un eroe del nostro tempo » (1949), si mostra incapace di scegliere, con giudizio valido, gli scenari necessari per lumeggiare situazioni e figure: « *Fuori trovò che nevicava. La neve cadeva fitta e lenta; aveva già ricoperto le strade, i tetti dei vicoli, gli ombrelli dei passanti. Poco distante da lui un cavallo scivolò sulle zampe di dietro, rimase seduto e ridicolo, le natiche sulla neve, insensibile ai richiami del vetturino. Piú oltre, un venditore di caldarroste gli intronò le orecchie col suo grido* ».

In « Un eroe sul nostro tempo » e in altre prove minori dello scrittore — dopo il progressivo distacco dai tocchi che hanno fatto di lui nella stagione della memoria, uno scrittore fedele ai ricordi — il tocco impressionista perde ogni levità; di distende piatto e disadorno con la precisione fredda, che, analogamente, Pietro Germi distende in *Gioventú perduta* (1947) e nei momenti romani di *Il cammino della speranza* (1950). Solo con « Metello » (1955), Pratolini torna alla perfezione, alimentata nella regione del sentimento, al ritratto preciso di Firenze.

La coscienza della vita, che è in Metello, nel giovane operaio d'inizio di secolo, è, pure, fuori di lui, negli ambienti che sono il teatro delle sue azioni e interessi. Atteggiamento morale non dissimile è, dentro e fuori, il personaggio di Antonio del desichiano *Ladri di biciclette* (1948).

La coscienza si incorpora nella malinconia operosa, nella reazione di Ricci e negli ambienti, che sembrano confondersi. Mentre presenziano, e partecipano, alla ricerca della bicicletta rubata, alle pene dell'operaio, col trasmutare delle sfumature.

Il semplice sconfigge il pittoresco sublime. Il tracciato lineare degli ambienti non distoglie l'attenzione dal fatto umano. E questo ha deciso risalto per la precisione nell'individuazione della città. Cara assai alla sensibilità del regista: l'affetto, consapevolmente maturo, determina l'inquadratura precisa, l'equilibrio del taglio dell'immagine, aderente esattamente al dramma di Ricci, al modesto scenario della sua vita. La periferia, il mercato rionale, i vecchi palazzi, i casamenti popolari sono resi famigliari dalla perizia di De Sica, che infonde vita

ricca di partecipazione alle prospettive piú comuni. Lo rivelano alcune sequenze: Antonio, stanco, nelle ore centrali del giorno, abbandona la città. Le immagini, sbiadite in una sfinitezza solare, sono pregne della stanchezza depositata nelle membra dalla calura delle ore centrali e dalla consapevolezza del fallimento della ricerca. Antonio ha, anche, litigato col figlio. Ora, sono distanti: l'uno da un lato della strada; l'altro dalla parte opposta. Ricci scende, tra mucchi di latte rotte, d'oggetti di scarico, al fiume. La prospettiva si restringe davanti al personaggio, suggerendone la stanchezza. Dal fiume, giungono grida: può essere Bruno. Il padre ricerca il figlio con l'occhio. Quando, ecco, lo vede in cima ad una scalinata. Il violento ritorno di fiducia è rappresentato dal chiarore, dall'ampiezza dello sfondo.

In ogni brano di *Ladri di biciclette,* il commento paesaggistico spiega, con numerose e spiegate ragioni, i passaggi dalla fiducia alla prostrazione, dalla disperazione alla ritrovata speranza.

Col passare delle ore l'ambiente si stabilizza. Le facciate delle case, della via abitata dal ladro — piena di gente che fa di tutto per confonderli — si protendono verso Antonio e Bruno, come a fermarli. Tutto respira la loro stanchezza; diviene nervoso: le case assistono, rendendo, con l'immobilità fissa, piú drammatica la decisione dell'operaio di passare dall'inerzia al furto: biciclette passano. Gente si muove. Dall'esterno, l'emozione rifrange la lotta interna di Ricci.

La penetrazione desichiana carica gli ambienti di forte drammacità, sprigionando intorno a loro una tensione, una durata di dolore. E queste passano di strada in strada, librandosi sul ritratto di Roma.

La prosa di De Sica, abile nel saldare il personaggio alla città, nei primi film del dopoguerra, non colma la frattura tra Totò, il ragazzo buono, e Milano. Tre soli momenti di *Miracolo a Milano* (1950) — opera ricca di altri pregi — hanno lirica incisività: il funerale, scandito dai piedi, battuti sull'asfalto bagnato, incorniciato dalla periferia, satura di nebbia; l'uscita dall'orfanotrofio, col conglobarsi delle tinte nei grumi bianchicci della neve; lo spettacolo del tramonto del sole nell'accampamento. Tre momenti non sono un paesaggio. Nel resto la mescolanza di eredità vecchie e di intenzioni nuove impedisce a De Sica di raggiungere l'atmosfera d'incanto e di so-

spensione, ora riposata, ora malcerta — come ritratta da uno specchio lacustre — cui tende.

Poco sensibile agli ambienti cittadini De Sica è in *Umberto D.* (1952), dove sono tratteggiati, con segno moralisticamente deformante, alcuni interni; in *Stazione Termini* (1953), in cui è l'anima, non il volto della stazione.

Il ritratto di Roma sfugge, nelle ultime prove, a De Sica; a Visconti riesce una interpretazione barocca con *Bellissima* (1951).

La città che fermenta intorno a Maddalena è dominata da una luce di sapore orientale, da un rigonfio opporsi di linee intersecate, di stili e maniere contrastanti. Nel film non si incontra la composizione distesa, l'apertura di un cielo, la vista di un orizzonte, poiché gli elementi, sottilmente marcati, si protendono con sapienza tanto fitta da risultare stremante. Gli interni dominano, pieni d'oggetti: l'abitazione di Maddalena, il laboratorio della sarta, lo studio del fotografo. E gli esterni risentono dei luoghi chiusi, frangiati in un tracciato sinuoso: nella passeggiata a Villa Borghese gli alberi si spingono in alto, ramificandosi; si piegano, invadendo il campo, mentre i corpi si stagliano in ombra contro il cielo, che risulta immiserito; nel colloquio sul fiume, l'ansa sabbiosa è limitata da canne, che sfanno la luce, premendo le une contro le altre.

L'interpretazione di Roma di Visconti, ripresa in *Siamo donne* (1953), è il risultato di un'operazione di cultura. Quella di Castellani è il prodotto di un incontro impressionista, di una partecipazione sentimentale, che l'autore si impone, facendo violenza al proprio gusto, alla erudizione pittorica. Senza timore di cadere nel facile, desideroso di incontri spontanei, entro cui sistemare, in *Sotto il sole di Roma* (1948), i suoi « ragazzi di vita », Castellani blocca i motivi della propria cultura. Sorprende la città dei giochi giovanili, dei bagni nelle vene d'acqua, del sorgere e dell'affermarsi dei primi amori, delle giovanili bruciature sessuali. Lo specchio melmoso tra il verde; l'inedito Colosseo, domicilio di Geppa; il mercatino periferico, con le bancherelle che espongono la merce più strana, suggeriscono la felicità della stagione fremente della prima giovinezza.

La scoperta, spoglia di preoccupazioni intellettualistiche imprime freschezza agli sfondi, qui, ed in *E' primavera...* (1950). Se si intorpida, per lasciare posto all'umore ironico,

come nella sequenza del dancing, il dato perde in levità, il racconto si invischia nel naturalismo.

Le « cartoline » da Ostia e da Roma, scritte da Luciano Emmer in una *Domenica d'agosto* (1949); la semplificazione illustrativa, assente d'orpelli, di *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1951-52) riprendono i moduli di Castellani. *Prima comunione* di Blasetti (1950) porta lo sguardo ai rioni borghesi. *Buon giorno, elefante* (1952) di Gianni Franciolini [10] e *Villa Borghese* (1953) offrono alcuni aspetti, presentati con lindore documentaristico (valido è l'errare del maestro con l'elefantino, nel primo film). In questa direzione è Antonio Pietrangeli, con *Il sole negli occhi* (1953). De Santis con *Roma, ore 11* (1952) traccia uno schizzo piú organico, spingendosi fino alla lontana periferia. Franco Rossi, con *Amici per la pelle* (1955) tratta, garbatamente, gli ambienti dei ragazzi, i loro giuochi, le ore di scuola.

Su Roma, quindi, molti registi prendono appunti. Solo De Sica con *Ladri di biciclette,* Visconti con *Bellissima,* e, nei suoi limiti, Castellani con *Sotto il sole di Roma* delineano un ritratto a colorazione unitaria, artisticamente pregevole.

Interpretazioni del Sud

Le regioni meridionali interessano la narrativa cinematografica e letteraria, in ogni momento del novecento.

La linea del Sud è colorata con tinte infiammate, raramente riportate ad una misura spoglia, se non, in tratti fugaci, da Piètro Mignosi. Resta « lontana », confinata in una zona letteraria, in cui i miti si riinventano in continuazione, e le tragedie, tenute nascoste per decenni, scoppiano senza freno alcuno. La terra di San Secondo, di certo Pirandello, piú suggerite che espresse, si svolgono in una marca « *solo per avventura Sicilia, perché il nome Sicilia* (*mi*) *suona meglio del nome Persia o Venezuela* », cioè senza un tracciato di riferimenti e di individuazioni.

Nel dopoguerra, i lineamenti sbarrati tornano ad individuarsi, e vengono chiamati col nome vero, che è Calabria, e Lucania, e Sicilia, e Ciociaria. Diventa paese umano, legato ai problemi d'ogni giorno, a necessità umili, a gridi impastati di sudore e di lacrime, non di maledizioni e di atavici furori.

---

[10] Il film è edito, pure, col titolo di *Sabu, principe ladro.*

Con « Cristo si è fermato a Eboli » (1945), Carlo Levi, senza cassare la cultura cui è legato, con cui è cresciuto e si è imposto, incide la realistica interpretazione dei paesi in cui è portato a vivere: se il suo resta l'occhio del decadente che porta interpretazioni alte sulle cose comuni, queste sono tanto drammatiche, e cariche di pregnanze, da assumere pienamente, e giustificare, il peso simbolico loro attribuito. Che il paese scoperto è « *terra senza conforto e dolcezza, dove il contadino vive, nella miseria e nella lontananza, la sua immobile civiltà, su un suolo arido, nella presenza della morte* ».

Il dettato di Levi nasce dall'incontro e dalla riflessione; non è mitico, perché tale lo vuole la poetica, cui aderisce lo scrittore: la lingua delle genti lucane, la linea aspra e gridata dei monti, il volto dei contadini pretendono tale interpretazione. Quasi l'impongono e, se importa le verità, se è presente la umiltà e la sensibilità per afferrarla, non si può non parlare che su questo tono: « *la campagna che mi pareva di aver visto arrivando, non si vedeva più; e da ogni parte non c'erano che precipizi di argilla bianca, senz'alberi e senz'erba, scavata dalle acque in buche, coni, piaggie, di aspetto maligno, come un paesaggio lunare. Le porte di quasi tutte le case, che parevano in bilico sull'abisso, pronte a crollare e piene di fenditure, erano curiosamente incorniciate di stendardi neri, alcuni nuovi, altri stinti dal sole e dalla pioggia, sicché tutto il paese sembrava a lutto, o imbandierato per una festa di Morte* ».

Le parole non fluiscono per l'allargarsi, come su cerchi d'acqua, di una melodia. Si legano alla misura del paesaggio; non preesistono, ma ne sono una conseguenza: per altri aspetti della natura Levi usa un diverso timbro, come rivela « L'Orologio » (1950).

Pietro Germi, invece, rinserra, dietro un'idea del Sud prefissa, le case, le vie, le campagne di *In nome della legge* (1949) e di *Il cammino della speranza* (1950). La Sicilia, per lui, è il luogo degli spiazzi bianchi, delle case calcinate dal sole, dei terreni deserti, che è necessario fermare nell'immagine, secondo un disegno di suggestione.

Suggestivi, non veri, sono gli scenari dei suoi film, nei quali è facile riscontrare influenze ed echi di molti altri registi, da Fernandez a Dreyer a Ford, col risultato di ottenere un paese depauperato, proprio perché ambizioso, troppo vasto di prospettive pensate e non tradotte direttamente. Come rivela la Calabria di *Il brigante di Tacca del Lupo* (1952).

Se Germi è fermo alla citazione, Visconti è nella zona della lezione, riespressa e portata innanzi su ripensamento personale. Come, nel 1943, torna ad ambienti avvolti da prospettive disadorne, nel 1948, accorgendosi che il paesaggio è degradato alla funzione di riempitivo, indica alla narrativa cinematografica una direzione di cultura (solo piú tardi ripresa e approfondita).

Con senso d'armonia, insinua nella tradizione realista il gusto della letteratura, della pittura, una seria coscienza del significato che ogni prova d'arte ha da possedere. Spia della prima preoccupazione è la linea di alcuni visi, che rimandano a Modigliani, di pescatorelli, che riportano agli scugnizzi di Gemito, degli interni che sentono di Michetti; della seconda, la preoccupazione di saldare il viso dell'uomo al paesaggio, ridimensiando il lavoro di Verga. Su « I Malavoglia », Visconti porta, oltre ad un capovolgimento di morale — mutando i vinti in uomini coscienti della sconfitta, fermi sulla terra loro assegnata — un tocco liricamente mitico.

La miticità viscontiana consiste, essenzialmente, nella profondità dello sguardo, che parte da dati concreti, li rende partecipi di pensieri profondi, che presenziano alto. Ma non li sradica dagli umori del suolo. Li rafforza col loro contatto, rendendoli impetuosi e forti. Il mito non vuole dire fuga, astrazione, sebbene studio su un luogo non raggiunto dalla cronaca, pregno di odori violenti, lontani. Di essi, Visconti non è pago. Ché, subito, scende ad una regione limitata, su particolari modesti, di suono ridotto, mosso da umori concreti. Passa dal paese-sintesi, a Sicilia come Sicilia.

Lo stacco del brano sulla tempesta lo conferma. In mezzo alle onde tumultuanti si stende il segno grigio, dato dagli scogli, su cui s'ergono le figure nere delle donne, con qualcosa di sinistro: il grigiore è un'assai tragica proda, nella notte, lontana e irraggiungibile. La sequenza recupera una riflessione, come staccata dalle vicende esposte. Subito dopo, con depauperamento di forza simbolica, con arricchimento di essenzialità, il regista passa al racconto. Alla corsa della ragazza che chiede aiuto al pescatore amico, muovendosi tra i colori abbuiati della pioggia, fino alla stanza, ricolma d'oggetti usuali, descritta con realismo umile, non ostentato.

Il passaggio dall'un modulo all'altro non provoca scadimenti. I due temi si svolgono, ognuno nella sequenza assegnatagli, fusi in una narrazione legata, che trasmuta dall'uomo

al mare, dagli elementi psicologici alla natura: le acque, le rocce, le strisce di cielo, ora centro dell'attenzione, ora distese serenamente, a cornice, sono valorizzate nei momenti idillici e drammatici. Le pietre di Trezza sono cariche della fantasia, maestosa ed austera, del regista che individua i rapporti tra i pescatori e i luoghi in cui vivono, legandoli con senso stretto di comunanza. E decanta le passioni; placa e distende un tempo fermato in una fase primordiale; afferra le reazioni, che s'incidono, con valore simbolico, per lo sfondo del mare su cui scivolano le barche; delle rocce, erte e stagliate al cielo; delle abitazioni; del silenzio, rotto dalla lingua d'un suono aspro, dallo sciabordare delle onde, dal soffiare del vento nella notte di tempesta. In ogni momento le passioni si fissano nelle cose, e il paesaggio nei moti dei personaggi.

I dialoghi d'amore, diversi per pregnanza, si sollevano da una sedimentazione di sentimento, unito alle prospettive marine: le parole di 'Ntoni, frementi di fiducia, si aprono su un cielo infinito; mentre il colloquio di Mara e del muratore, piegato dalla sfiducia, è interrotto dalla casa che cresce, e si spinge in alto, come parabola ascendente, nascondendo la vista. Rendendo lo schianto della caduta dei Valastro, nei cuori dei due giovani.

Il paesaggio di *La terra trema,* alieno da ogni rimando di costume, non esaurisce i vari aspetti della Sicilia, una delle zone italiane piú sentite dal cinema e dalla narrativa, nel periodo in cui le ferite della guerra tendono a cicatrizzarsi. E', in ogni sfumatura, diverso da quello di Vitaliano Brancati.

Visconti partecipa, ora dopo ora, al cangiare del giorno sulle rocce di Trezza; Brancati ripensa, anni dopo averla abbandonata — quando la lontananza dalle sue abitudini permette la formulazione del giudizio, estirpato da una regione interessata — alle giornate, alle luci, alle ombre di Catania.

La tipicizzazione della città non gli viene rapida, con veloce consecuzione di note. Partendo da un particolare affiancato ad altro, ad altro ancora, e compensando la miseria morale della materia con limpida prosa, costruisce la città adatta dietro a figure annoiate. Dotate piú di scettica incuria che di malvagità.

Sulle case rugose, negli interni soffocati di oggetti, affiancati senza una linea di gusto, si stratificano, disordinatamente, mode e tendenze contrastanti. Contorte e ambigue come le anime delle figure de « Il bell'Antonio » (1949), che si meritano lo

sfondo della provincia, che ha perso lo splendore d'un tempo, coi caffé in penombra fatti per i pettegolezzi, per gente pronta a cedere l'anima per un motto di spirito. Con cui farsi belli agli occhi di annoiati sodali.

Della città, presente in ogni pagina di Brancati, Luigi Zampa è semplice ripetitore. E non può non esserlo, poiché si avvicina a toni lontani dalla sua esperienza, ad un mondo che è individuabile solo da chi è vissuto a lungo di esso, e in esso. Nei film ambientati a Catania, manca la finezza di esecuzione, il superiore sorriso di compensazione, la pulizia formale che decanta gli ambienti e le sollecitazioni sessuali dei personaggi. Manca, soprattutto, la città.

Una traccia è in *Anni difficili* (1948), nella rappresentazione del palazzo del barone La Prua, che sente di tradizioni di potenza deteriorate da un'esistenza meschina, da una consuetudine ai sotterfugi in *Anni facili* (1953).

Della lettura di climi altrui, nulla passa nell'interpretazione, robusta e decisa, di Napoli, data in *Processo alla città* (1952). In cui è lontana l'insistente accentuazione moralistica dei film precedenti, la volontà d'essere il polemista delle città di provincia, che lo porta a guardare, senza capirla pienamente, una assai misera flora — posizione giunta a zone assai negative con *L'arte di arrangiarsi* (1954) — ed è sostituita dalla cura per il racconto e per gli sfondi.

Processo alla città individua una comunità urbana di ieri, senza l'imprecisione che contraddistingue la città di *La Romana* (1954), per il difetto dell'etica di Zampa, per la poca partecipazione alle situazioni da fustigare, per il timbro debole della voce, povera di impeto e di fermezza. Napoli non dominata da affettuosa ammirazione, da schietta simpatia — che è, il piú delle volte, risultata nociva — s'impone con l'inserimento di particolari. Spesso crudeli e caricaturali, come nella sequenza dell'albergo equivoco, altre volte spogli e nudi. Sobriamente, ed efficacemente, descritti risultano gli interni della casa di Ruotolo, il ristorante a Pozzuoli, e i bassi, raccontati nella sequenza della serenata.

Zampa segue, qui, la strada della semplicità. Con essa, supera il bozzetto delle visioni napoletane di *Napoli milionaria* (1950) e di *Filumena Marturano* (1951) di Eduardo De Filippo.

La linearità non è caratteristica delle terre, in cui De Santis sistema *Riso amaro* (1948), *Non c'è pace tra gli ulivi* (1959),

e Lattuada *La lupa* (1953). La linea dannunziana torna ad inquinare il cammino della narrativa, dopo l'interruzione dell'esperienza realista che, sulla lezione di Verga, e poi di Pavese, individua, con volto non «solare», la provincia e la città.

Il paesaggio, innegabilmente affascinante, acceca con colori squillanti, con distese infuocate, ricche di sensualità anelante, mentre i motivi non si uniformano nell'interpretazione unitaria. Si spezzano nella sequenza suggestiva, ma isolata: le danze di Silvana, con sullo sfondo gli alberi, la risaia, durante il lavoro delle mondine, bagnata di pioggia, l'errare della donna, sul finale; alcuni scorci di scale, di muri aridi, di cieli, di pianori in *Non c'è pace tra gli ulivi*; la processione di *Cristo proibito* (1951) di Curzio Malaparte; alcuni scorci d'ambiente di *La lupa*.

Il decadentismo è una tentazione continua, negli incontri con le terre del Sud, per i registi di cultura non istradata sulla linea meditativa, dopo la scelta verso una precisa direzione. Ad esso soggiacciono, oltre al Rossellini de *Il miracolo* — secondo episodio di *L'amore* (1947-48) —, Chiarini con *Patto col diavolo* (1949), Genina con i toni dolci, ripuliti di *L'edera* (1950).

La strada dei colori, dei suoni, librati da sequenze a sequenze, cangianti in svariate sfumature è presto abbandonata.

Rossellini torna, con *Stromboli, terra di Dio* (1949-50), ad un paesaggio nudo, senza raggiungere la felicità che contrassegna la sua carriera da *Roma città aperta* a *Paisà*. Le storie di questi film sono semplici; nella stessa misura dei visi, sistemati in scenari poveri per la necessità, sentita dal regista, di testimoniare sui problemi degli altri, in giorni difficili: tutto traduce, seccamente, la tensione che domina gli spiriti.

Le rocce screziate dalla salsedine, le case inaridite, disperse su un terreno desolato per l'arsore secolare, ostile all'uomo, intendono, fin dai primi brani narrativi, individuare la petrosità interiore delle figure umane, di Karin e dei paesani. Dovrebbero personificare il distaccato disprezzo degli isolani, la crescente solitudine della donna, che la porta a tentare la fuga da Stromboli.

Tematicamente pregevole, l'interpretazione non è svolta poeticamente, su linea nodale. Il motivo risuona, con modulazione chiara, nella sequenza della ricerca del bimbo: contro Karin si parano, rinserrandola, le case con le finestre, orbate dai mattoni, le porte sprangate dagli isolani, prima dell'abbandono della terra materna per altre regioni. Un senso ter-

roso di morti e di nascite, di incontri sotto il segno di un'onda scura, di un flusso non arrestabile. Karin scopre il sentore delle « anime morte », che la spinge a interpretare, sotto una diversa visuale, il mare; non piú liscio, immobile, ma animato come in preda a lotte continue, e la montagna aspra d'arbusti.

Con gli stessi occhi, Isabella di *Viaggio in Italia* (1953) visita un paese terroso; le zolfature disperse nei vapori; il museo con le statue parate verso il visitatore, con violenza; le Fontanelle con i teschi a migliaia, illuminati da candele votive, Pompei che vive e ricorda una vita trascorsa; le strade colme di donne incinte e di bimbi scarmigliati. La tetra malinconia degli ambienti, rappresentata con senso paesistico drammatico, raramente giunge ad insinuarsi nei personaggi.

In alcuni momenti Rossellini riesce a fare intuire la carica, che essi sentono premere: nella visita alle Fontanelle e a Pompei il passato preme sul presente. Si vendica, col sentore del disfacimento, della necessità delle morte, sulla vita. Domina ogni atto, che sortisce, spingendolo ad una determinata direzione, ma al momento del bisogno, in cui tutti i motivi hanno da giungere alla conclusione dell'intero discorso, la conclusione non è raggiunta. Ché « l'infinita pietà e la tragedia del passato » sfugge di mano ai personaggi, abbandonati senza la coscienza di ciò che la morte spezza e dona, di ciò che la vita offre in amore, in gioia, in affetti.

La mancanza del tema della forza vitale, in lotta con l'ambiente ostile, con un destino incarnato nella disumanità, rende piú evidente l'interpretazione di Rossellini del paesaggio del Sud come sentore di morte, protesa verso l'uomo.

Già in *Paisà,* nelle linee bigie, la presenza necessaria della morte domina gli ambienti. Non potrebbe non esser cosí, perché, contemporaneamente, gli occhi la sorprendono nella cronaca, la vedono nelle macerie, nelle lande squallide delle città in rovina, la colgono mentre distrugge la dignità ultima del corpo, nel chiarore del mattino polesano. Ma Rossellini supera la situazione con la fiducia nella vita, altrettanto forte e inarrestabile della morte: il colore funebre del tocco dell'episodio finale, col grido del bimbo sulla proda del fiume, è pervaso da un atto di fede, perché la morte è guardata con serenità e coraggio.

La posizione positiva, che determina l'emozione poetica, provoca la superiorità dell'interpretazione rosselliniana della morte, sulla sublime-mitica delle concezioni, che la intendono

come eccitazione guerresca; alla decàdente, come sfinimento di sensi; alla esistenziale, come sapore. E la rende vicina ad una morte cristiana.

Ora, da *Stromboli* a *Viaggio in Italia,* la morte passa dal paesaggio, in cui è presente, all'uomo, senza incarnarvisi.

L'intuizione, che descrive il Sud come terra delle morti, delle nascite in contrasto continuo, incontrando un sentimento composto, si muta, in « Il mare non bagna Napoli » (1953), in espressione pervasa da non mentito senso di poesia. Scrive Maria Ortese: « *Tutti erano indifferenti qui, quelli che desideravano salvarsi. Commuoversi, era come addormentarsi sulla neve. Avvertita dal suo istinto più sottile, la borghesia non smetteva di sorridere e, urtata continuamente dalla plebe, dai suoi dolori sanguinosi, dalla sua follia, resisteva pazientemente come un muro leccato dal mare. Tutto, qui, sapeva di morte, tutto era profondamente corrotto e morto, e la paura, solo la paura, passeggiava nella folla da Posillipo a Chiaia* ».

Il modo di delineare gli ambienti dell'Ortese ha un sapore strano, sortito dal suo far luccicare la « *vena d'orrore e pietà, al limite della febbre, con una scrittura che, sebbene sia, di tanto in tanto, approssimativa, ci dà un'immagine di Napoli " demente " che non avevamo mai letta (e che non ha, graziadio, né il " lacero-sfarzo " né la " scarmigliata dignità " delle due tradizionali e concorrenti interpretazioni: quella naturalistico-provinciale e quella macabro-surrealista, seppure risenta d'entrambi* » [11]).

Sul lacero sfarzo puntano Domenico Rea e Castellani. Mentre lo scrittore, dotato di vivacità coloristica, non di profonda coscienza del lavoro narrativo, si ferma al quadro vivacemente schizzato, ricco di umori; il regista giunge alla rappresentazione distesa. Sistema un paese campano su linee di vivace spensieratezza.

Laceri e vecchi sono i temi di *Due soldi di speranza* (1952), ma, in Castellani, producono la visione distesa del paese, frugato negli angoli, nelle piazze, dove i disoccupati rimangono fermi giorni interi, nel mercato, nei viottoli che portano alla fonte, su per balze e campagne.

Tutto è presentato con sicurezza, sia gli interni come gli

---

[11] FRANCO FORTINI: *Narratori dell'annata,* in « Comunità », n. 20, settembre 1953.

ambienti della chiesa, i negozi che gli esterni, come la piazzuola, su cui i paesani si incontrano, trovano moglie e marito, recitano ed assistono alla recita. Il regista salda gli ambienti alle figure, scendendo a narrare tra i paesani. Guardandoli, sorprendendoli mentre si nascondono dietro le porte, o accorrono sulle strade a dir la loro, informati delle faccende altrui; o urlano le beffe, come le contadine dall'alto delle balze; o intervengono, al momento giusto, con l'atto partito di dentro.

Scenari, personaggi, dialoghi sono tagliati con vigore di colori che si sfanno crepitano, s'innalzano come luci di girandola. Si rassodano in particolari di natura, in arbusti, in piante, in erbe; si rapprendono nei succhi vitali del suolo; infondono desiderio d'amore e di vita in Carmela, piú della polvere da sparo, con cui è stata battezzata.

La vitalità di Carmela proietta sui luoghi simpatia ed esuberanza, serena e scattante; anche quando il racconto si sposta alla periferia di Napoli, coi caffè, le botteghe, i cinema rionali (12).

Il vedere per sequenza, cogliendo in una parola di dialogo, in una sezione di paese, l'elemento che individua la vita di una comunità, riuscito a Castellani, sfugge a Luigi Comencini. Passato dagli ambienti equivoci dei porti, di *Persiane*

---

(12) La descrizione dei cinema di periferia di Castellani è d'esuberante bellezza: li fa splendere di risa, di rumori, di amore distribuito con pochi soldi, a chi è pago di esso; a chi entra per ridere, dimenticando, all'uscita, il film visto. Avvicinando la pagina ad un « capitolo », ricco di risonanze di Cecchi, « Cinematografi poveri » in « Corse al trotto vecchie e nuove » (1936), è facile cogliere il progresso tematico, l'apertura ad interessi solidaristici della narrativa del dopoguerra, rispetto alla prosa d'arte. In Cecchi, la folla che presenzia, pur se non vista, nei cinema di Castellani, è assente, sostituita dall'immagine dell'uomo solo. Intento a scoprire la propria avventura psicologica: « *La mia passione, dapprima, mi avvia inavvertitamente per le straducce del popolo minuto, o lungo viali spazzati da non so che immensa desolazione. A un certo punto, mi tocca sulla manica, m'arresta. Siamo giunti; e ogni volta in luogo identico e nuovo. Un campanello disperato squilla all'ingresso; sbertucciati cartelloni con vecchie fotografie, insieme a due vasi di bambù tisico, stanno sotto un trofeo di lampadine ai lati della porta. Non resta che entrare. L'avete capito: io ho la passione dei cinematografi poveri, infimi.* (*Una vera passione*). *Passione economica, per buona fortuna: giacché le morbile inclinazioni che la invitano a spadroneggiare tornano al cuore quanto mai frequenti. Cosí, con poco, ho finito per farmi un'esperienza assai ricca, in fatto di cinematografi poveri* ». E l'autore continua a rammentare le piccole sale, viste, durante i viaggi, in gran parte d'Europa e d'America, povere, mancanti di pubblico, a volte silenziose.

chiuse (1951) alle prospettive rusticane di *Pane, amore e fantasia* (1953). Un tale, difficile compito fallisce anche al De Sica di *L'oro di Napoli* (1954).

Le sequenze d'apertura promettono un ritratto di Napoli legato a situazioni attuali, all'ansia degli anni; ma il presentimento non è sviluppato nel film; perchè De Sica non intende che il libro di Giuseppe Marotta trae vigore da un passato personale. Ritrovabile, ed evidenziabile, soltanto dallo scrittore.

La città marottiana è dentro le parole che, di rado, la dipingono. La formano insensibilmente, mentre si srotola la tela colorata dei sogni, delle esperienze, degli amori. La prosa, toccando il passato, lo rende luce, colore, forma, figura, tenendo le psicologie su un crescendo coloristico, sospeso tra le fila di lenzuoli, stesi nei vicoli, sulle spiagge, battute dai movimenti della marea.

« *Si sono messi a chiamarmi* » dice Marotta degli abitanti e dei luoghi della sua infanzia « *proprio con una insistenza da gente dei vicoli partenopei, tenera e perentoria: o meglio mi hanno fatto sapere che non ci eravamo separati mai, che sempre le avevo portate con me. E il mio mare?*

« *Eccolo che va e viene sulla sabbia di San Giovanni di Bagnoli di Pozzuoli; la spiaggia si abbuia e si rischiara, per questo alterno afflusso di umidità, come una fronte pensosa; piú al largo certe zone d'acqua appaiono egualmente meditabonde, di un denso azzurro, mentre altre ridono con bianche spume, palpitanti come gole d'uccelli. E' in quest'acqua lieta, non in quella imbronciata, che bisogna inzuppare i « taralli ». Ora un mare che si è mangiato tante volte nei « taralli », nei molluschi e nei crostacei piú complicati ed eccitanti, qualcosa deve aver lasciato nel nostro sangue* ».

La pagina rivela come il paesaggio sia ripreso da sensazioni, da odori e sapori. E Marotta non faccia che tradurlo nell'immagine, che restituisce un'impressione altrettanto forte di quella ricevuta, e tentare di portare le variazioni sul mare, i vicoli, gli abitanti dei « bassi » su un tracciato ascendente, che pare voglia terminare in cielo. Mentre ripiomba continuamente a terra.

De Sica non sorprende il filo di suggestione, condito di saggezza dello scrittore, e non l'annoda intorno ai personaggi: il suo resta un discorso paesaggistico non poetico, in cui l'effusione non si muta in espressione.

Napoli, nel cinema, dopo le note nervose di Rossellini in *Paisà,* è ancora in cerca d'una interpretazione autentica. Tale non è, dopo gli appunti felici di Castellani, il ritratto chiassoso di De Sica; e neppure l'orgiastica saga coloristica di *Carosello napoletano* (1954) di Ettore Giannini. Come non è Napoli la città, messa intorno al suo racconto, da De Santis in *Un marito per Anna Zaccheo* (1953). E non è Ciociaria, e neppure paese istintivo, poeticamente giustificato dalla fantasia, la marca di *Giorni d'amore* (1954). In cui, tuttavia, i colori si rassodano, perdendo la inutilità esuberante di altri sfondi evocati nei precedenti film del regista, e si fanno maggiormente funzionali.

La strada per chi parte da D'Annunzio, e alla sua prosa rimane legato per istinto, se non per volontà, e intende giungere a Verga, senza una operazione di umiltà, è difficile. Spesso impercorribile.

Il paesaggio e la cultura

L'adesione scabra delle cose al travaglio dell'uomo contrassegna il paesaggio nella narrativa del primo dopoguerra. Dall'accostamento di sequenza a sequenza, ognuna delle quali porta un frammento, che prende respiro da quelli che lo precedono, e valore da quelli che lo seguono; da una operazione di sintesi dell'intero lavoro, risulta la validità. Alla lettura colpisce non il quadro, miniato in ogni particolare, ma la coerenza dell'idea incarnata.

La tensione che domina gli animi, la chiarezza di pensiero, dimentica nell'entusiasmo d'ogni difficoltà, nello sviluppo della narrativa, s'affloscia. Inaridito il dono dell'ispirazione, la cultura interviene a vivificare il tessuto, portandolo a conclusioni meditate.

L'esigenza di dimensionare la materia su piani studiati si ripercuote nella pagina paesistica. Sviluppata nei registi e negli scrittori maturi con rimandi letterari e figurativi, con vibrazioni intimiste, non più con appunti esclusivamente impressionisti. Se, prima, è frutto di spontaneità — come in Pratolini, in Calvino — ora diventa il prodotto dello studio, dell'approfondimento dei propri ed altrui motivi, di una sicura educazione. A cui Visconti, il primo a fissare l'ambiente siciliano in immagini calcolate, di tersa validità formale, con *La*

terra trema, Antonioni, Lattuada, Soldati coi loro film impegnati, Fellini, Nelli e Maselli non sanno rinunciare. E largamente, svariatamente, la pongono e la sviluppano nelle loro realizzazioni.

Il paesaggio, in tal modo, si carica di riferimenti, del peso dei ricordi, di tenui vibrazioni, di atmosfere di lettura, senza perdere in concretezza. L'aristocrazia isolata del gusto non risorge nei registi, facendo loro perdere di vista il nucleo tematico per l'orfismo dell'imagine, perché hanno accolto l'umanesimo del dopoguerra. Nel caso contrario, la loro maturazione psicologica risulterebbe ridotta. E la poesia, o l'alto lirismo, raramente sorgono su terreni mancanti di nerbo, estranei al respiro del tempo. Proprio per la padronanza di una problematica, che tende a risposte esterne, ed interne, affiancate alla consapevolezza di doverla esprimere con linguaggio di pulita compostezza, riesce loro la difficile sutura tra pagina figurativa e romanzo a largo respiro, a dosata introspezione mentale, fallita ai prosatori d'arte e ai calligrafici. E' la cultura, cui sono legati, a portarli a badare ai valori plastici, a piegare gli ambienti a considerazioni costruttive. Senza dimenticare, per il resto, il « cinema antropomorfico ».

Genina, con *Cielo sulla palude* (1949), consigliato dall'operatore Aldo, che ha una funzione di coautore, risente della pittura di Patini. Non trascura il depositarsi delle luci e delle ombre, ma le piega a funzione di racconto. Dei ricordi pittorici si serve per dosare l'atmosfera: il film è pieno di cieli, minacciati da nubi, di ramaglie, di acque marine, di case coloniche, di cortili corrosi di sole. Alcune volte fissati, in modo assente. Spesso di vibrante significato: la vista del mare, la palude, l'aia nel lavoro estivo.

La vita, filtrata da una cultura che, abbandonati i giochi, gli amori intensi, si perfeziona sull'arco di motivi pressanti, continua a restare motivo di studio. Per essa non viene dimenticata la lezione della lettura di una zona dell'animo, che alcuni scrittori hanno il coraggio di scandagliare, in altro momento del mezzo secolo. Ripresa, rifatta propria da altri intellettuali, dopo l'incontro con la pagina e il dialogo sortitone.

Michelangelo Antonioni e Giorgio Bassani hanno letto molto. Non scordano il peso dei colloqui culturali, caricando i paesaggi di sfumature non facili, ma funzionali. La scorrevolezza è intralciata, nelle zone vuote di costruzione, da tale ope-

razione, e, nei brani librati, è resa più consapevole e forte dal disegno, quasi da saggio, sotteso al racconto.

Dalla presenza critica sposata alla partecipazione, celata per pudore estremo, sortisce la complessità, non ostacolata dal passar degli anni, delle prove dello scrittore e del regista: non hanno paura d'invecchiare.

L'apertura di « La passeggiata prima di cena » (1951) mostra i pericoli di una tale posizione, ancora invischiata nel lavoro di officina, nell'elaborazione insistita, mentre « Gli ultimi anni di Clelia Trotti » (1954) l'efficace significato che guadagna, dalla filtrazione culturale, un ambiente calato coscientemente nell'interpretazione personale. Nel primo racconto è il saggista a caricare i colori, offuscando il presente del racconto col passato del tempo. Facendo vedere la polvere dei ricordi sui muri, sui vestiti, sulle insegne, quasi sui pensieri. Nel secondo, Ferrara presenzia, con prospettive fin quasi « fisiche », senza darlo a sembrare. La stagione etica, il momento storico di un'intera comunità, sono restituiti per il sovrabbondare di cultura, la cui carenza porta altri scrittori, aperti nel primo dopoguerra, a non completare, dopo lo scoppio improvviso, il loro discorso. In una direzione non solo coloristica.

Se l'apertura di « La passeggiata prima di cena » è forzata, rimane estremamente importante. Attraverso le indicazioni ricercate, l'esame appassionato dei dati, Bassani perviene alle ultime prove. In cui la forza calcolatrice compone gli oggetti nel quadro — come nella cerimonia funebre, vissuta su piani intrecciati di presente e di passato — illuminato di toni smorti, che non subiscono cambiamenti. La luce colora di tinte, da crepuscolo primaverile, i personaggi, uomini non mediocri; neppure dotati di tanta vitalità da scuotere, in modo attivo, la quiete provinciale che li rinserra.

Come loro, in modo più segnato, i protagonisti di Antonioni rimangono fermi alla prostrazione. Si muovono in scenari intristiti di periferia, senza palpiti di felicità, in strade bagnate di pioggia, in stanze umide, in ambienti deserti che portano l'impronta di Paola e Guido di *Cronaca di un amore* (1950), di Clara Manni, l'attrice fallita di *La signora senza camelie* (1953), delle donne sole di *Le amiche* (1955). E raccontano, condensandola sotto specie atmosferica — oltre che con illuminazione di psicologie — la storia deludente della loro condizione.

L'ambiente del primo film non differisce sostanzialmente

dal secondo, e non si diversifica dagli sfondi torinesi del terzo, poiché al regista non interessa rinvenire una città esatta, non il ritratto veridico di Milano o di Roma (anzi le prospettive dei primi due film sembrano presagi di ricerca d'una città sentita viva nella lettura, e scoperta, alla fine, in Torino). A lui importa un luogo, solidamente evocato, piegato a chiarire, con operazione parallela di confronto, le inquietudini dei personaggi.

In Antonioni è un continuo rimando tra i protagonisti e l'ambiente, colorato da malinconia grigia. Insita, suggestivamente, nell'uscita squallida della Scala; nei colloqui sotto gli alberi, induriti dalle brume invernali; nella rappresentazione di Ferrara; nelle stanze d'affitto che rendono fisicamente crudo il dolore; negli scenari in cui Paola e Guido si lasciano; nella scenografia « cinematografica », orgiastica come un fondale che, quando Clara scopre l'inutilità della propria rivolta, si semplifica, riducendosi a pochi elementi, tratteggiati spogliamente; nel ritorno al quartiere d'infanzia, carico di echi sentimentali, di Clelia in *Le amiche.*

La tristezza non è frutto della sola osservazione. Ricorda paesaggi umani, giunti sull'eco di letture, per la necessità, richiesta da situazioni e personaggi: risente della Dublino di James Joyce, la periferia d'Antonioni, con la luce che trasmigra di via in via, impedita a distendersi dalle facciate, con le ombre piegate verso il terriccio, spezzate sul selciato, con la pioggia che gocciola, insistente e stremante e sfuma i contorni e le prospettive.

Antonioni giunge, basandosi sulle cose, al « cancro segreto »: Clara Manni è incerta sull'esito del film interpretato. Cammina lentissima, fermandosi davanti ad un segnale pubblicitario, ai lati del marciapiedi. Tutto è silenzio, « smontato » come un fondale cinematografico fuori uso. Anche Clara è incerta, deserta di intenzioni. Col dito, segue il tracciato del disegno. Prosegue, giungendo davanti alla sala, nell'interno stanno proiettando il suo primo film. La scansione rigorosa mette a fuoco la « cura d'anime » nell'ambiente: nel marciapiede che corre via, nei lucidi cartelloni, nell'eleganza stucchevole del cinema, nel tratteggio da scenografia del luogo, è insito il futuro, gli eventi sentimentali, le ore e gli errori del personaggio. In egual modo, i gesti e i pensieri, mescolati alle cose, nella sequenza sul mare di *Le amiche,* sono trattenuti con sfumature mature.

In Antonioni raramente è possibile scindere un brano dall'altro, ché tutti sono impastati dalla stessa atmosfera; e, nel contempo, si evolvono come il motivo psicologico, senza una coloritura maggiore, capace di assumere una importanza superiore, nel gioco delle indicazioni.

Antonioni suggerisce; Lattuada, con *Il mulino del Po* (1949), puntualizza decisamente, con gusto sortito dalla conoscenza delle stampe dell'ottocento, la pianura, esuberante e sensuale, della terra emiliana sul Po. L'attesa della restituzione del corpo del morto, da parte del fiume, è vibrante e decisa nel tratteggio. Suggerisce, con le ombre dense e pacate, l'animo forte della gente che vive in dialogo col fiume.

Mentre il paesaggio, variamente incerto, di *Il Cappotto* (1952) indica la mediócrità della vita di Carmine de Carmine, aggruppata tra pensione e ufficio, nella città di provincia. In cui l'aria stessa non circola, ferma tra casa e casa, ad impregnare i muri di stillante tristezza. L'atmosfera ambientale delinea una comunità cittadina usuale, eppure tagliata inverosimilmente, in spazi sempre piú accorciati, che riducono la luce, strappano l'aria agli uomini, portano i grigi a dominare.

Lattuada che tratta coloristicamente il grigio, in *Il cappotto,* graduandolo diversamente, mostra con *La spiaggia* (1953) i colori mutare, non solo per la forza della luce, diversa d'ora in ora, ma per i cangianti sentimenti dei personaggi. Cerca e ferma il momento, in cui gli aspetti trasmutano: la prima discesa di Anna Maria, da poco arrivata, al mattino presto, è accompagnata dal riposante commento dei gialli dolci, del brumato della sabbia, degli umidori delle acque, che esprimono un ritrovato stato di serenità; la spiaggia, nelle ore centrali, diventa accaldata e sudata, senza che i colori perdano la individuazione piú intensa, meno intensa, per dare luogo alla macchia unitaria. Si impigrisce di notte.

In Lattuada gioca, in queste due prove, la lettura dei pittori impressionisti, da cui ha appreso la civiltà nuova della visione del paesaggio, rilevato in continuo movimento, piegato secondo le impressioni, mai stabili.

L'influenza della cultura è pittorica in Lattuada paesaggista. Di natura letteraria, mista a suggestioni sentimentali, è in Fellini.

Le piccole città di provincia, coi giovani in attesa, sotto i lampioni, dell'uscita delle ballerine dallo spettacolo di varietà; la festa notturna, terminata con la cacciata degli « artisti»,

quando ancora non si è fatto giorno, e l'ora respira l'ultimo freddo della notte; l'errare per Roma notturna, col negro che grida il suo spleen; i dialoghi tra l'uomo di teatro e la giovane, davanti alla scalinata aperta al cielo, in cui il silenzio e l'affettuosa amicizia rendono possibili, e credibili, i sogni di gloria; ossia le piú liriche sequenze di *Luci del varietà* (1950) appartengono alla tematica felliniana.

L'interesse per gli ambienti poveri, per le atmosfere notturne, è costante nella carriera di Fellini. Il motivo, apparso in *Lo sceicco bianco* (1952), svolto da *I vitelloni* (1953) e da *Agenzia matrimoniale,* l'episodio piú lirico di *Amore in città* (1953), giunge, con *La strada* (1954) ad una decantazione lirica, estranea a concreti rimandi. Mentre *Il bidone* (1955) ritorna, con una certa stanchezza inventiva, sui temi.

Lo sceicco bianco è, ancora, un racconto debole, disperso in un tessuto solo raramente felice. Già, il paesaggio, fresco e inventato, da cartone d'umorista, non risente d'annotazioni usuali.

Per andare oltre, Fellini rompe dal di fuori, cambiando personaggi ed ambienti, con *I vitelloni,* dove, con forza d'impressioni, scopre la città-tipo della provincia, nei mesi addormentati d'inverno. Con la spiaggia livida, come le strade notturne, in cui le ore non passano mai per chi spreca il tempo dietro il suono d'un barattolo, rimbalzante di piede in piede. La prova indica, nel bel tracciato a mosaico, coi frammenti incastrati tra loro, il bisogno di rompere dal di dentro, di non accontentarsi di ridotte dimensioni focali. Determinate, queste, dallo sfondo, dalla limitata zona spirituale su cui fermentano i vitelloni (troppo spesso l'orizzonte di un autore non sorpassa di molto quello dei personaggi).

Risultato dell'una e dell'altra rottura, mantenuta su una linea nodale (il giornalista di *Agenzia matrimoniale* è l'erede assennato dei vitelloni; il colloquio con la ragazza, disposta a sposare un licantropo, si svolge in prospettive periferiche, che respirano provincia; i vitelloni, di notte, molestano Gelsomina: soprattutto identico è il ritmo narrativo) è *La strada,* racconto scritto in lirica prosa, che scatta, con consecuzione perfetta, dall'uomo ai luoghi; mentre se, questi, continuano a mantenere una carica di significati, minore è la massa di annotazioni dei caratteri, in *Il bidone.* Spesso sfaldata, alla ricerca di un centro d'irradiazione.

I paesaggi felliniani sono la traduzione di motivi interni,

come in un racconto, originato dalla memoria, che trova in una pietra, in un sentiero, un appiglio che concretizza il pensiero. E rende stabile l'impressione, rendendola, da sfumata e personale, fisicamente presente. Senza, però, i limiti dell'autobiografia inaridita, di cui conserva solo la familiare confidenza. A cui aggiunge vitalità, guadagnata dal ritorno dell'anima sulle strade.

Il paese, di sfondo a Gelsomina e a Zampanò, inteso come stato d'animo, è ricavato da una geografia personale, riportata all'attualità concreta dal ritorno a luoghi, conosciuti un giorno, e, d'allora, alimentati sentimentalmente. Non ha corrispondenza fisica: è il risultato d'un paziente lavoro di scelta che ritrova qui lo sfondo d'un monte, là la linea d'un paese di collina, amalgamandoli in unitaria atmosfera.

La limpidezza formale di *La strada* si appoggia alle immagini paesistiche, distese con tranquilla serenità: le colline ondulate di alberi, disperse di borghi, si incorporano nel quadro, nello scenario che fa tener dietro alle luci del giorno, le ombre della notte. Dapprima serene, e rese, col progredire del racconto, fredde impietose, come in attesa di eventi straordinari. Quando molti passi, e i dialoghi, si caricano di presagi; e le immagini, ricche di forza e d'implicito destino, preannunciano lo schianto finale, il buio non s'addensa. Non proietta tinte scure sulla natura incolpevole.

Sempre la tersa presenza delle cose ricompone la limpidezza, rotta dalle parole amare. La compostezza dei sentieri, contornati da rami frantumati e schiantati, ripresi dal di sotto; degli spiazzi erbosi (su cui i contadini vivono l'esistenza dai giochi, dagli amori ai matrimoni campestri, animati con precisione vigile ed affettuosa); dei viottoli, limitati da rimbalzi di terreno, dei muricciuoli, di qualche pianta, di mucchi di sassi, filtra e decolora il dato psicologico.

Il dramma di Gersomina è disteso nella natura. Il « campo lungo » d'apertura ha valore narrativo, perché afferma la fatalità della solitudine dell'uomo, se, questi, basandosi su ragioni sentimentali e intellettuali, capaci di frenarle, spingendole su atteggiamenti di giusta misura, non inizia un lento lavoro di rottura. Dalla prospettiva distesa, Fellini passa ai lineamenti di Gelsomina e delle sorelle, che, tristissimi, sembrano macerati da pene secolari. La sequenza colpisce per la loro fissità; ma afferra per la misteriosa, incerta, onda paesistica. La suggestione dipende dallo sfondo di terra desolata, prean-

nuncio della desolazione di Zampanò: lo sguardo al cielo, degradante sulla spiaggia, innalza la scena ad un tono subito riconoscibile. Porta il suono di una voce nuova.

Con *La strada,* Fellini non ritorna alla pura visibilità dei calligrafici, poiché scrive e commenta. Usa un modulo visivo-uditivo dell'anima. E la cura per gli ambienti, filtrati in un alterno pulsare di ombre e di schiarimenti, non contrabbanda il vuoto. Dietro il paesaggio è il volto dell'uomo.

Amalgama dei due filoni d'ispirazione — paesaggio e problematica esistenziale — sono le sequenze dei dialoghi di Gelsomina con le donne del paese, cogli alberi, i grilli, la voce della natura; dell'arrivo al circo veneto, nella periferia sbiadita, colle tende sfatte, e le carovane, e la donna della seggiola, gialla di consunti belletti; della sfinitezza imperturbabile del circo finale, cui arrivano il clown e la donna, gonfia di veli, ritmata dalla sonnolenza della città di mare.

La prosa di Fellini qui — come invece ne *Il bidone* — non si ferma al frammento, all'appunto staccato. Neppure tende ad un acme di drammaticità, da cui risulterebbe difficile far proseguire linearmente il discorso. Incide il particolare, tentando corde sentimentali, ricomponendole in un'idea di provincia arcaica.

Addormentata in un'atmosfera snervante, pervasa da tensioni latenti, riflesse in un ambiente statico, è la provincia di Soldati di *La provinciale* (1953). L'idea del regista, che non subisce evoluzione alcuna, anche se diversi sono, per problematica e per carattere, gli interlocutori, si incorpora in passaggi concreti: il ritorno a casa di Gemma, nel giorno estivo che vede il calore imbiancare le strade, e concretizzare l'addormentarsi della volontà nei giochi delle luci; nella resa del « passeggio » per le strade del centro, nelle avanzate ore pomeridiane; nell'errare, ormai notturno, di Gemma e dell'amante; nel motivo del terrazzino, posto a chiusura dei vari capitoli.

Nel film spira l'aria delle pagine di « Le lettere da Capri » (1954), che ricorda quella de « La provincia addormentata » (1949), e dei « Figli difficili » (1955) di Michele Prisco. Da quest'ultimo libro: « *Oltre i vetri della finestra si scorgeva un cielo incolore, stupito, e pareva d'essere fuori dal mondo: chi lo sa dove gli areoplani sganciavano le bombe. Sul mare liscio i gabbiani avevano ripreso a sbattere l'ali oscillanti, percorrevano l'aria con rapidi voli scrivendo parole di nulla* »: ed è un paesaggio, fatto di sfumature, piú che di descrizioni, quasi

da racconto di memoria, colorato, com'è, dalle perplessità dei personaggi.

Soldati continua, con suono spento, a sentire gli ambienti. Di Venezia, con *La mano dello straniero* (1954). Del Polesine, con *La donna del fiume* (1954-55), dove illustra le distese fluviali, le case misere, i tramonti, i villaggi, con cura, senza che, però, la descrizione si muti in interpretazione.

Il paesaggio soldatiano è impregnato di espansioni intimiste. Quello di Carlo Lizzani, trascurate le impronte lasciate dagli abitanti su Via del Corno, di *Cronache di poveri amanti* (1954) è di taglio documentaristico. Restio agli abbandoni lirico-descrittivi, il regista si aggrappa alla sostanza dei fatti, piú che all'atmosfera affettiva pratoliniana. E, dopo la presentazione, sufficientemente felice, non torna sulle finestre, sulle porte delle case; non fruga il vicolo, dall'abitazione della Signora all'albergo Cervia, per riscoprirvi i ricordi.

Lizzani è conscio della difficoltà di costruire su una materia già articolata a racconto, e si rifiuta ad una resa insistita. All'evocazione di un rione cittadino si abbandona Blasetti nell'episodio romano di *Tempi nostri* (1954); di uno fiorentino Valerio Zurlini, che spiega, non narra, la Firenze pratoliniana ne *Le ragazze di San Frediano* (1955).

Efficacemente rese risultano, in rapidi momenti, le campagne piemontesi di *Pattuglia sperduta* (1954) di Pietro Nelli, che pecca di carenza psicologica, tanto che i luoghi rimangono suggestivi ma staccati dalle figure narrative.

Una debolezza psicologica è, pure, nei frammenti piú incerti di *Giulietta e Romeo* (1954) e di *Senso* (1954), in cui il paesaggio ad un certo punto interessa di piú, a Castellani e a Visconti, del personaggio. Ed è attraverso la graduazione di esso che i registi pervengono alla resa dei caratteri e delle risposte. In *Giulietta e Romeo,* la presentazione di Romeo avviene in atmosfera rugiadosa e indecisa; la raccolta delle erbe, al mattino presto, col prato disseminato di fiori, e l'aria di vapori, presenta il fraticello; colori riposati circondano Giulietta.

Il pericolo ricorrente è nell'indecisione di scelta, che porta a sovrapporre l'erudizione all'ispirazione, a far assumere ai contorni importanza maggiore dei personaggi: il mercato veronese, la città di notte, le facciate delle chiese, nella vicinanza delle nozze, il percorso campagnolo che è tra Verona e Mantova, hanno una validità serrata. Altrettanto non è per altre visioni (la presentazione stessa di Romeo), troppo evanescenti, troppo assenti di pregnanze narrative.

Il senso della misura, nella distribuzione coloristica, manca, di rado, a Visconti.

Il giudizio sui personaggi è espresso nel dosaggio visivo: l'amore di Livia per Franz si svolge in tre posti diversi, resi con scrittura aderente alla variata situazione del sentimento: il sorgere del legame si svolge in una Venezia sospesa sulle acque; il consolidarsi, non senza lotte, nella calma turbata della villa di campagna; il crollo nella Verona, vociante per la vicina battaglia.

L'interpretazione degli ambienti, nella prima fase, è felice. La passeggiata per le calli è accompagnata da luci che si librano, con animazione fremente e sospesa, fin quasi preziosa, intorno alla contessa Serpieri, e si rifrangono sulle facciate delle case. S'addormentano nella quiete della piazza, intorno al pozzo: la sequenza restituisce, sotto forma ambientale, il silenzio dell'animo di Livia, che, già, rifiuta le posizioni d'onore. E dice parole, cui non corrispondono credenze, senza ne sia pienamente cosciente. Lo è, decisamente, Visconti che isola, nell'apertura rosata del giorno, Franz e Livia, in un angolo, tagliati fuori dall'operoso agire dei popolani; nell'annullarsi del corpo della donna, alla sua decisione di ricercare l'ufficiale, in un frammento del quadro, preso dalle facciate delle case. I colori incerti, che passano da una tinta ad altra, restituiscono una città dalla morte dell'intelligenza sull'acqua, dei pentimenti affogati in umori umidi.

Le tinte, scelte per i brani narrativi, svolti nella villa, sono incerte tra le solari delle distese ariose, e le aggrumate degli interni: la partenza di Livia è commentata da un rosa carico, proteso, oltre la grande cancellata, come presagio di morte. E funebri, oscure sono le prospettive veronesi.

Sulla scia di Visconti, che commenta, con l'uso dei colori, l'evolversi e il precipitare di una storia d'amore, anche Francesco Maselli tende a legare la crisi di *Gli sbandati* (1955) alle mutazioni paesistiche, all'aprirsi o al restringersi della campagna lombarda. La sua voce, ancora debole, si sperde nel silenzio atono del paesaggio.

Il paesaggio, nel migliore novecento letterario e cinematografico, non viene concepito a mo' di sfondo, sui cui i movimenti e i discorsi dei personaggi si depositano, come presenza staccata, colma di un suo respiro. E' considerato l'estrema rifrangenza del sentimento dell'uomo, che continuamente muta, continuamente si riscopre uguale.

Francesco Bolzoni

Piccolo mondo di Marcel Pagnol

Alla presentazione di ogni nuova opera di Marcel Pagnol avviene che da parte di alcuni settori della critica si riaccendono le controversie sul valore, o quanto meno sulla validità cinematografica dei film realizzati da questo commediografo cineasta passato ai fasti dell'Accademia.

In questa sede oltremodo interessante ci risulta il tentativo, condotto da buona parte della più preparata critica francese, di conferire all'opera filmica del padre di Marius una nuova interpretazione, considerandola come una forma originale di « chanson » della Provenza.

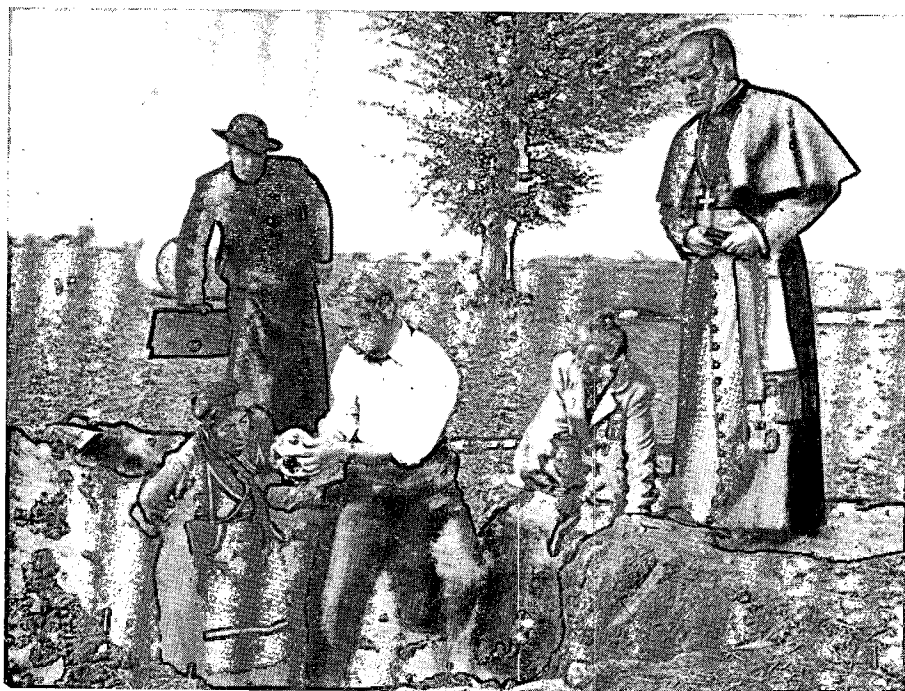
Notava a questo proposito il Bazin: « *Le malentendu nait seulement de ce que d'aucuns continuent à parler de Pagnol comme d'un cinéaste. Il est autre chose et mieux même si l'on veut: un phénomène spécifiquement moderne de notre littérature: grâce au cinéma la renaissance d'une récitation épique et de génie oral* ».

Ovviamente se malinteso esiste — e per noi sarebbe forse meglio invertire i termini della questione, ponendo il principio che Pagnol stesso pretese sempre di essere *anche* un cineasta — esso è parzialmente dovuto al fatto che, sin dalle sue prime prove, Pagnol ha sempre inteso arrecare al cinema una sua propria interpretazione, ingenua pretensiosa ed errata, delle possibilità e delle finalità ultime del linguaggio cinematografico: prima in veste di ispirato teorico, quindi come autore completo.

Certo tutto ciò non ci porta a considerarlo come un uomo di cinema ed è certamente più ragionevole cercare di spiegare

(1) BAZIN ANDRE': *Lettres de mon Moulin*, in « Les Cahiers du Cinéma », N. 41, Dicembre 1954.

MARIO MONICELLI: *Proibito* (1955)

MICHELANGELO ANTONIONI: *Le amiche* (1955)

FEDERICO FELLINI: *Il bidone* (1955)

FRANCESCO MASELLI: *Gli sbandati* (1955)

la sua opera con altri termini adatti a delineare una soluzione di compromesso; tuttavia, riferendoci ai suoi precedenti, poco chiara ci sembra l'attribuzione della rara qualità di fenomeno specificamente moderno della letteratura francese.

Una forma di letteratura, poi, che si esprime attraverso il linguaggio delle immagini non ci chiarisce come Pagnol possa cercare di fare della « recitazione epica », in senso definito e costruttivo, quando il suo modo narrativo rimane cosí noncurante di ogni regola e spregiudicatamente avverso ad utilizzare coerentemente un linguaggio che possiede le sue regole.

Volendo dare uno sguardo panoramico sull'opera di Pagnol possiamo, grosso modo, notare come ai suoi inizi vi sia prima la sua paradossale interpretazione, brillantemente ma paradossalmente condotta, del cinema sonoro, poi i piú discreti tentativi di idealizzare la Provenza (da *Regain* a *La Femme du Boulanger*) e per finire i casi limite di *Manon des Sources* e dell'ultimissimo *Lettres de mon Moulin.*

Con qualche variante in piú o in meno siamo quasi sempre di fronte a delle singolari esemplificazioni di quei concetti promulgati in « Cinématurgie di Paris » che poi, in sede pratica, vennero rivisti ed indirizzati a nuovi fini. Se le considerazioni del Bazin, e del suo epigono Tallenay, si rivelano in un certo qual modo, anche se sorprendenti, nutrite di alcune verità, dobbiamo ammettere in tutta sincerità che per essi l'opera e la personalità, in altre occasioni incisiva, di Pagnol non possono esaurirsi in un'arida disamina della sua carriera cinematografica. Sentimentalmente essi possono sentirsi legati al brillante drammaturgo anche da motivi culturali e nazionali che poco peso possono avere su di noi in sede critico-storica.

Tutt'al piú ci è possibile fare marcia indietro e cercare di determinare il perché ed il come di quel supposto « revirement » a mezzo del quale il promotore del teatro in scatola divenne il bardo della Provenza, individuando un nuovo criterio di forma cinematografica.

Pagnol e la « Cinématurgie de Paris »

La pubblicazione del « credo » cinematografico di Marcel Pagnol coincide con il periodo delle sue prime esperienze dirette in fatto di cinema. Difatti nel dicembre del 1933 « Les Cahiers du Film » pubblicavano la rivoluzionaria « Cinéma-

turgie » e lo stesso anno Pagnol regista dava l'ultimo episodio della sua trilogia marsigliese: *César*.

Già in precedenza erano stati prodotti *Marius*, per la regia di Alexander Korda, e *Fanny* di Marc Allegret; il successo di pubblico a cui andarono incontro fu pari all'indignato risentimento della critica per la quale la completa inadeguatezza tecnica ed il dialogo ossessivo dei due film veniva a recare maggior incremento alle lunghe polemiche sul cinema sonoro.

Lo scritto di Pagnol ha, in quel momento, anche lo scopo di difendersi di fronte all'opinione pubblica, di poter conservare indisturbato il potere di portare in extenso sullo schermo i suoi successi teatrali, di concedere ad essi una piú vasta e proficua diffusione e di provare, con la sua teoria, la veridicità del suo modo di concepire il cinema.

L'opportunismo troppo evidente di tutto questo faceva dire al Clair che « *Marcel Pagnol ci-devant auteur dramatique et actuellement producteur de pièces de théâtre filmées, s'est fait le bonimenteur de sa propre marchandise qu'il vante avec un bagou parfois séduisant et souvent comique; il vient de publier une " Cinématurgie de Paris " qui est la plus récente plaisanterie qui nous soit venue de Marseille* » (1).

Oggi per quanto l'incriminato testo del Pagnol sia ormai solo buono a figurare, a titolo di curiosità, nelle antologie, un suo esame, anche se superficiale, s'impone nel quadro di questo discorso. Attraverso ad esso ci è dato cogliere, nella loro pretensiosa immaturità, i criteri ed i motivi che indussero il commediografo a voler nobilitare il cinema sonoro e, con la stessa occasione, a salvare il teatro sorpassato.

« Cinématurgie de Paris » inizia con un quesito che si pone l'autore su quali siano le leggi dell'arte, dell'estetica e della tecnica cinematografica.

La risposta che egli ne da è già tutto un programma in potenza:

« *Tout le monde parait les connaitre... Hélas!... Je suis venu vers lui* (il cinéma) *en toute modestie, avec la foi et la bonne volontée d'un écolier. Je voulais apprendre: j'ai cherché des maitres. J'en ai trouvé beaucoup, mais ils ne savaient rien. C'était même pire: ils croyaien savoir bien des choses* ».

La cosidetta ignoranza degli ambienti cinematografici fa sí che il neofita Pagnol, novello Cartesio, faccia tabula rasa di

---

(1) CLAIR RENE': *Réfléxion faite*, Gallimard, Paris, 1951.

tutte le conoscenze precedenti per istituire una nuova « cinématurgie ».

Con due sciolte proposizioni definisce e spiega tutto il primo periodo della storia del cinema:

« *Le film muet ce fut l'art de racconter, au moyen de photographies animées, une histoire comique et dramatique* ».

« *Le film muet ne fut qu'un perfectionnement de la pantomime puisqu'il fut l'art de l'imprimer et de la fixer* ».

La limitatissima cultura cinematografica del Pagnol è qui palese, ed egli non si cura neanche di spiegare con esempi la fondatezza o meno delle sue asserzioni. Del resto, per lui, il cinema muto in quanto tale non ha che un relativo valore retrospettivo: quello che a lui interessa è il cinema sonoro, il cinema parlato. Il nuovo mezzo, che gli permetterà di fornire un sostituto al teatro da lui considerato antiquato nei suoi mezzi scenici e spettacolari — singolare professione di fede per un commediografo — aspetta che qualcuno lo valorizzi e lo instradi per la giusta via.

Secondo Pagnol al momento della rivoluzione del sonoro la maggior difficoltà a cui andò incontro la gente del cinema fu quella dei dialoghi. I cineasti, ed è logico, non sapevano far parlare bene (e molto) i loro personaggi. « *Mais ils ne firent pas non plus de film muet, parce que le public n'en voulait plus. Ils inventerent une sorte de monstre ridicule: le film parlant sans paroles, le film réticent, le film orné de bruits de portes ou de tintement de cuillères, le film gémissant, criant, riant, soûpirant, sanglotant, mais jamais parlant, et ils nous expliquaient que ça " c'était du cinéma ": mais nous nous savions bien pourquoi leur fille etait muette. C'est parce qu'ils ne savaient pas la faire parler* ».

Giunge infine, ad inaugurare la vera nascita del film parlato, *Jean de la Lune*, pedestre adattamento della commedia a tre personaggi di Marcel Achard: dialoghi, s'intende, in quantità — del resto ottimi ad onor del vero — ma un prototipo di quello che, per Pagnol, deve essere da ora in poi il cinema.

In conclusione i principi basilari del discorso sono questi:

1 - *Le film muet était l'art d'imprimer, de fixer et de diffuser la pantomime.*

2 - *De même que l'invention de l'imprimerie eut une grande influence sur la littérature, de même l'invention du film muet eut une grande influence sur la pantomime: Charlot, Gance, Griffith, René Clair on ré-inventé la pantomime.*

3 - *Le film parlant est l'art d'imprimer, de fixer et de diffuser le théatre.*

4 - *Le film parlant, qui apporte au théatre des ressources nouvelles, doit ré-inventer le théatre.*

Da questi derivano i due criteri definitivi:

« *Tout film parlant que l'on peut projeter en muet, et qui reste compréhensible, est un très mauvais film parlant* ».

« *Tout film qui porte à l'écran une pièce de théatre et qui n'ajoute rien à l'expression de cette pièce est un très mauvais film parlant* » (¹).

La posizione di partenza di Pagnol è quella di un commediografo ancor giovane, che ha dietro di sé un buon numero di successi e che, da quando il cinema ha voluto interessarsi a lui e lui al cinema, ha potuto constatare che si trovava di fronte ad una specie di proficua ed interessante « combine ». Certo che all'infuori dei criteri piú specificamente commerciali anche altri criteri sono alla base della presa di posizione di Pagnol.

Se da una parte il suo focoso carattere di provenzale lo spingeva a lanciarsi a corpo morto in una battaglia appena iniziata, senza nemmeno preoccuparsi di conoscere a fondo la questione da affrontare, d'altro canto la sua furbizia e la sua esperienza di « showman » gli prediceva che, in un modo o nell'altro, a dispetto del disprezzo della critica, egli avrebbe sempre finito coll'avere ragione di fronte al grande pubblico. Era certo che coloro che avevano apprezzato le sue opere sceniche sarebbero corsi anche a riempire le sale oscure e che, assieme a loro, un nuovo pubblico, quello delle sale cinematografiche, avrebbe risposto pienamente alle sue opere. In ciò Pagnol non si sbagliò mai, ma può darsi anche che nella sua mente si fosse formato il sogno di creare, col cinema, una forma piú evoluta, piú completa, piú malleabile di teatro.

« *Si è compreso* — nota il Lapierre — *ciò che interessa il nostro cinematurgo: è di portare il teatro fuori dal quadro scenico, di dargli aria, di portarlo a spasso nella natura... Ma non basta portar la macchina all'aperto per fare del buon cinema* » (²).

Questi motivi si trovano anche nei suoi primi mediocrissimi vaudeville tipo « Le Gendre de Mr. Poirier », ma sono an-

---

(¹) Citato in: LAPIERRE MARCEL: *Anthologie du Cinéma*, Nouvelle Edition, Paris, 1946.

(²) LAPIERRE MARCEL: *Da Marcel Pagnol a Dimitri Kirsanoff*, in « Cinema », n. s., n. 102, 31 gennaio 1953.

cora intenzioni inespresse. Tuttavia, e particolarmente qui, il partito preso di fare del « teatro in scatola » è tale che Pagnol nell'ostentare il suo solito disprezzo per i problemi tecnici giunge a coinvolgere in esso anche la recitazione inequivocabile dei suoi interpreti — piú tardi il suo rifacimento di *Topaze* avrà questi stessi difetti —. La colpa piú grave da imputarsi a Pagnol è, in questo ordine di idee, non tanto di aver promulgato i suoi pseudo principi rivoluzionari, quanto di aver tentato, senza nessuna preparazione, di portare di peso sullo schermo la prova pratica delle sue paradossali asserzioni. I suoi primi rifacimenti di testi teatrali conosciuti, siano essi firmati da lui o da altri, imperniati su commedie sue o di altri, sono plateali registrazioni di scene, di atti, di battute. Che esse, per il solo fatto di aver per quadro un'ambiente geograficamente e dialettalmente simile — e ci riferiamo alla « trilogia » ed alle altre opere tiipcamente pagnolesche — possano giungere a darci un quadro tipico d'un costume e di una regione, è un fatto che non si può certo negare; solo che, all'inizio, il naturalismo di Pagnol è prevalentemente basato sulla commedia di caratteri e di situazioni. L'ambiente esterno ha poca importanza, e quasi nessuna partecipazione effettiva; è solo col tempo che in Pagnol si farà sentire la necessità di dare un posto efficace anche alla natura.

Poniamo, quindi, all'attivo del commediografo il fatto che, giunto ad un dato momento, egli si sia reso conto di quanto il prendere alla lettera la sua teoria del teatro in scatola potesse divenire controproducente.

Il naturalismo provenzale di Pagnol

All'origine di esso poniamo, diciamo pure in via tematica, i tre episodi sopravalutati di *Marius*, *Fanny* e *César*. Poco importa se i primi due furono firmati da Korda e da Allegret ed il terzo dallo stesso Pagnol: fatto sta che i due registi realizzarono opere talmente anonime da far sí che la piena paternità di esse possa direttamente attribuirsi al Pagnol.

Obiettivamente giudicando, la « trilogia » non è altro che un melodramma dalle situazioni non sempre nuove, ma che si salva quasi costantemente grazie alla verosimiglianza di un dialogo arguto e spregiudicato, infarcito a buon punto di una filosofia « bon enfant » e di pretese sociali condotte con piglio

popolaresco e su un tono sguaiato che attrae. E sia Marius che Fanny e, in modo particolare, César sono tre personaggi la cui umanità, anche se legata e condizionata da una trama convenzionale, possiede risonanze con una realità prossima e felicemente individuata.

Con *Marius* abbiamo la storia dell'uomo preso tra l'amore per una donna (Fanny) ed il desiderio di evadere dal genere di vita che conduce. La soluzione al suo conflitto non viene data da lui stesso ma bensí da Fanny che si sacrifica e lo lascia partire. La donna, poi, rimasta incinta, si deciderà sotto le pressioni della famiglia a sposare il ricco ed anziano Panisse che, pur di avere un erede, accetta di adottare anche il bimbo. Chi deve essere considerato il padre del nascituro? In definitiva il consiglio di famiglia sceglierà come padre definitivo Panisse.

Vent'anni dopo è César che prenderà le redini in mano: grazie a lui il giovane figlio di Fanny accetterà le sue origini plebee e la vedova Panisse potrà raggiungere, infine, il suo amato Marius.

E' sintomatico che il ricordo dei frammenti migliori dei tre film — dei quali l'ultimo ci sembra il piú solido grazie alla partecipazione di quel veramente grande attore che fu Raimu — si basi quasi totalmente su scene dialogate (la partita a carte, la morte di Panisse, la scena tra César ed il nipote). Effettivamente nei suoi adattamenti Pagnol non toglie neanche una virgola al suo testo, di modo che la decantata « trilogia » non rimane che un esemplare, forse brillante, anche interessante se si vuole, ma considerevolmente anticinematografico, delle teorie di Pagnol, dove hanno peso e valore interpretativo anche le « performances » d'un Raimu, d'un Pierre Fresnay e di una solitamente sobria Orane Demazis.

Nella trilogia c'è naturalismo di personaggi, a volte anche di situazioni, ma esso è limitato e spesso intenzionale, espresso come è attraverso il dialogo e non attraverso le immagini.

L'interesse di Pagnol per la sua Marsiglia e per i marsigliesi rimane allo stato di pura materia teatrale, buona a trarne ottime battute ed accettabili situazioni drammatiche. La natura della Provenza, la corrispondenza tra la terra e gli uomini che vi abitano, non ha ancora gran presa sull'autore. *Angèle* (1934) denota una certa presa di posizione, piú di *Jofroy* (1934), e diversa da *Merlusse* (1934) — sul quale ritorneremo piú oltre —; in esso il senso della natura si fa vivo, anche se

la tecnica rimane ancora primitiva, mentre il dialogo riesce ad integrarsi con giustezza di tono, senza molte pretese, nell'insieme d'una narrazione umana, pacata ed animata da ottimi attori. La differenza tra l'autenticità degli ambienti e dei sentimenti di *Angèle* e l'atmosfera di scorrevole e pittoresca favola paesana di *Jofroy* è notevole; siamo di fronte ad una specie di graduale trapasso dove Pagnol, partito dal suo teatro, giunge a far suo il mondo diverso, perché piú reale e meno macchiettistico, di Giono.

Anche a costo di rivoluzionare alcuni criteri storici, siamo propensi a dare anche un certo peso al contatto tra Pagnol e Renoir, durante la produzione di *Toni* (1935).

Scrive il Campassi a proposito di questo film che Renoir « ... *appare influenzato anche dall'opera di Pagnol, dai suoi soggetti paesani e popolareschi. L'obbiettivo ritrae la terra di Provenza con una golosità da pittore e, dal punto di vista tecnico e statistico, Renoir già cerca un equilibrio stabile tra la parola e l'immagine, tra il dialogo cioè e la descrizione o la narrazione* » [1]. In effetti, *Toni* fu una produzione indipendente dove Renoir poté godere di grande libertà economica, grazie all'apporto finanziario di Pagnol negli stabilimenti del quale venne girato il film. Ma ci sembra che, a giudicare da alcuni frammenti di *Regain* (1937) ad esempio, se *Toni* si ispira alla maniera di Pagnol, quest'ultimo non rimane indifferente alle ricerche ed allo stile di Renoir.

« (Toni) *témoignait d'un amour touchant de la nature et des hommes frustes, nous peignait, à l'encontre de tant de films a flonflons, à gigolos et à calanques de carte postale, une Provence solide, minérale, monotone, hantée de passions primitives, la vraie* » [2].

Queste annotazioni di Alexandre Arnoux potrebbero definire anche lo sfondo e la maniera di *Regain*, dove l'intreccio si basa su un tema serio e non privo di lirismo: la fine di un piccolo villaggio di Provenza che la solidarietà e l'amore farà ritornare alla vita.

Pagnol risolve parte di tale problema basandosi sulla sua solita dialettica popolare, ma nel film troviamo certe scene, a volte singole inquadrature, dove il senso, diciamo pure pa-

---

[1] CAMPASSI OSVALDO: *Dieci anni di cinema francese* (Vol. I), Poligono, Milano, 1948.

[2] ARNOUX ALEXANDRE: *Du muet au parlant,* Nouvelle Edition, Paris, 1946.

gano, della natura si risolve in una sentita e pacata sensibilità. E' un film che è lungi dall'essere perfetto ma la sua rappresentazione della Provenza è vera, colta sul vivo, denota una partecipazione che va oltre la « galejade » piacevole e colorata.

L'opera è sintomatica di come, in certe occasioni, Pagnol possa anche rasentare una certa forma di poesia; identicamente *Manon des Sources* comporterà alcuni passaggi d'una sconcertante purezza.

Eppure Pagnol, pur cercando i suoi soggetti anche fuori del repertorio teatrale, continua a dimostrare una fedele noncuranza per i problemi tecnici. Risulta strano che un uomo cosí ligio alla progressione drammatica, nelle sue opere sceniche, pur di non abdicare alla sua passione per la parola, cerchi nel cinema di frammentare tale progressione alternando a lunghe scene dialogate, descrizioni visive pesanti e spesso inutili. Ogni tanto qualche singola scena o inquadratura riesce a salvarsi, spesso a dare anche al film un certo tono, ma nel complesso ed anche nelle sue opere meno eretiche egli giunge a generare una continua carenza di ritmo, provocata dalla sua noncuranza del particolare giusto.

In Pagnol tutto si fonda sul paradosso, il film riuscito è sempre quello che, cinematograficamente, urta meno degli altri, oppure quello che accumula una maggior quantità di episodi felicemente risolti; come premio di consolazione abbiamo poi i casi limite dove, malgrado l'imperfezione della forma o il predominio del dialogo, ci troviamo di fronte ad un'opera concreta ed accettabile. Per Pagnol, quindi, rimane valida l'asserzione di Basil Wright: « ... *it is one of the peculiarities of the cinema that a breaking of all the rules sometimes produces* (*possibly by chance*) *a masterpiece...* ».

In questo ordine di idee un « colpo di fortuna » può considerarsi *La Femme du Boulanger* (1938) che per noi, anche se ridotta ai termini di una grossa « galejade », rimane una delle opere piú sentite, diremmo quasi piú impegnate di Pagnol, l'unica forse dove l'inadeguatezza tecnica vada a favore del sapore quasi anacronistico di questa storia d'un piccolo paesetto di Provenza, dove la gente vive in un mondo piú simile a quello del buon Tartarino che al nostro. Il fatterello è lieve, lieve: l'adulterio, sotto il sole gagliardo della campagna, prende certe tinte elegiache di una bucolica scappatella da collegiale in vacanza. La freschezza del tono viene data dal

fatto che la vicenda, anche se tipicamente alla Pagnol, viene svolta su un ritmo da farsa, un po' pesante, ma indubbiamente succosa.

Qui l'interpretazione indimenticabile di Raimu, il pacifico rassegnato ed innamorato fornaio, sovrasta su tutto il film, ma al contrario di quanto avveniva in *César* la corposità del personaggio non sminuisce la coralità dell'ambiente, anzi la popolazione del paese forma la cornice adatta, movimentata, agitata e rumorosa, entro la quale prendono forma le fasi della vicenda: dall'arrivo del nuovo fornaio e della sua bella moglie sino alla riconciliazione dei due, dopo che l'adulterio sarà stato consumato piú d'una volta.

In mezzo a questo si insinuano le scene della prima distribuzione del pane, dell'arrivo del nobile locale e del suo pastore, della ricerca della donna, e di quel coro, fatto piú di umor satirico che di cattiveria, col quale il paese intero accoglie l'apparizione del fornaio ebbro di « pastis »: « *Montre moi tes cornes - Oh boulanger!* ».

La scioltezza di spirito di Pagnol e l'accorta tonalità del dialogo combinano uno spettacolo che fa dimenticare le croniche deficienze di linguaggio, e nel quale il senso della natura si integra in maniera meno calligrafica, meno poetica anche ma piú giusta.

Indubbiamente l'influenza del Giono è evidente e ben a proposito nota il Bazin: « *C'est d'ailleurs de* Marius *que Pagnol est parti pour son humanisme méridional puis, sous l'influence de Giono, remonter de Marseille vers l'arrière pays ou, enfin, depuis* Manon des Sources, *dans l'entière liberté de son génie propre, il donné à la Provence son épopée universelle* » (1).

A volte il partito preso della Provenza diventa un tantino ossessionante: cosí nel piú recente *La Belle Meunière* (1948), la storia dell'idillio tra Franz Schubert ed una giovane contadina dà luogo ad una pacchiana atmosfera operettistica dove la campagna austriaca si tinge delle piú eteroclite tinte della consueta Provenza.

Tutto sommato ci sembra che l'attaccamento di Pagnol alla sua provincia rimanga piú sentimentale che programmatico, donde un netto ed inevitabile dissidio tra le sue opere piú sentite e quelle dove una assurda e costante faciloneria fa di-

(1) TIMMORY FRANÇOIS: *La Belle Meunière,* in « L'Ecran Français », n. 179, 30 novembre 1948.

ventare squallide e convenzionali, prive di color locale e di senso le sue reminiscenze regionali, infarcite di situazioni melodrammatiche (*Le Schpountz, La Fille du Puisatier*).

Un altro dei difetti di Pagnol è quello di esser rimasto intenzionalmente estraneo alla realtà storica e sociale della sua terra. Passano gli anni, passa una guerra ma la Provenza, nella versione idillica ed idealizzata di Pagnol rimane identica. L'unico accenno ad una realtà storica sarà in *La Fille du Puisatier* l'inserzione del proclama fatto da Pétain il giorno dell'armistizio. Ma essa rimane senza valore proprio e del resto, alcuni anni dopo, tale proclama verrà rimpiazzato da un discorso di De Gaulle.

Altro problema da affrontare è anche quello della « sensibilità » di Pagnol autore; sensibilità innegabile anche se saltuaria, dipendente piú dalla partecipazione verso una singola scena, o complesso di scene, che verso un'intero tema. In tale discorso trovano posto alcune constatazioni su un'opera minore e poco discussa di Pagnol: *Merlusse* (1935).

Tale film, interamente ambientato in un collegio, durante le vacanze natalizie, è una specie di breve racconto narrato con le solite sgrammaticature di linguaggio, ma che si rivela ricco di certe annotazioni, di un umanismo che esula dai moduli provenzali, dalla corrente stessa del suo autore. *Merlusse* ci narra la storia di un insegnante che, considerato cattivo e crudele, si rivela invece oltremodo buono spendendo tutti i suoi risparmi per allietare le vacanze di un gruppo di ragazzi rimasti nel collegio ed ossessionati dalla tristezza e dalla nostalgia delle loro famiglie. Il fatto è tenue, a volte anche melenso, ma qui la sensibilità quasi pura di Pagnol si fa viva attraverso la descrizione dell'ambiente scolastico, nella presentazione dei ragazzi, del protagonista timido, cupo, rinchiuso in sé stesso, di un mondo dove non viene ad inserirsi nessuna storia d'amore, nessun colpo di scena, nessuna battuta effettistica. Altresí è uno dei rari film dove Pagnol non abbia cercato di sfruttare anche il fattore spettacolare e commerciale.

Altro lato curioso, anche se comprensibile, di questo autore è il fatto che pur lavorando sempre in assoluta libertà finanziaria, senza dipendere da obblighi contrattuali, con la possibilità assoluta di girare solo quello che piace a lui, Pagnol spinto a volte da veri e propri capricci si azzarda a produrre, diremmo per puro lucro, opere inqualificabili.

Tali sono, tra i suoi ultimi, *La Belle Meunière* (1948) e

Topaze (1950); tali film non valgono la pena di essere considerati se non per il fatto che essi ci danno l'occasione di fare alcune constatazioni che potrebbero gettare una luce diversa su quelle che sono, per Pagnol, le prerogative del « creatore » cinematografico.

Con *La Belle Meunière* egli dimostra chiaramente come i motivi determinanti del film debbano essere ricercati in alcune personalissime simpatie: la passione per i « lied » di Schubert, la vecchia amicizia per il cantante Tino Rossi ed il desiderio di far figurare sullo schermo il suo mulino di Colle-sur-Loup. A questi motivi va aggiunta, in extremis, la decisione di girare, quando il film era già completato in bianco e nero, un'altra versione a colori, in Rouxcolor. Per dirla come un critico francese, « *Il n'y a rien de valable dans cette pauvre schubertade: ni l'idylle passegère du compositeur pour la coquette fille du meunier, ni le dialogue qui s'étire en longueur pour accoucher d'un maigre bon mot, ni ces paysans et seigneurs d'opéra-comique. Ce film n'était ni fait ni à faire* » [1].

Topaze invece — in origine una delle commedie migliori di Pagnol — cerca di sfruttare sia il successo della prima versione cinematografica (regia di Louis Gasnier, con Louis Jouvet) sia il fatto che l'essenza stessa del tema (nei nostri tempi solo il disonore e l'infamia sono suscettibili di procurare onore e ricchezza) rimaneva sempre attuale. Qui purtroppo per l'esser troppo sicuro della validità del tema, della solidità del testo, Pagnol ritorna a trascurare completamente sia i piú elementari problemi di linguaggio, sia la direzione dei suoi interpreti. Nessuna dosatura degli spazi vuoti tra le scene comiche, un susseguirsi fastidioso di scene dialogate, illustrati da movimenti di macchina, di tagli, di inquadrature senza nesso né conseguenza. Il soggetto rimane quasi inattaccabile, ma la forma è completamente sbagliata, e per Pagnol *Topaze* segna uno dei piú infelici ritorni al suo « teatro in scatola ».

Questi due esempi, di data recente, stanno a dimostrare quanto molto spesso i film di questo autore vengono dettati da criteri economici o da capricci sentimentali.

Pagnol bardo della Provenza

L'iniziale discorso del Bazin ritorna qui in ballo, poiché i presupposti sui quali viene condotta la rivalorizzazione di

---

[1] TIMMORY FRANCOIS: *art. cit.*

Pagnol, poeta epico delle terre e degli uomini della Provenza, vengono rintracciati, per ora, in due soli film: *Manon des Sources* (1952) e l'ultimissimo *Lettres de mon Moulin* (1954). In effetti nel primo, malgrado la consueta preponderanza del dialogo, siamo lontani alquanto dal teatro impresso sulla pellicola. Anzi sembra che il processo di rappresentazione della Provenza vera dia i suoi primi esempi concreti: abbondano le scene di grande impeto lirico, e le scene comiche, quasi degli a solo di grande virtuosismo verbale, a volte stonano anche col resto del film, piú pacato, spesso anonimo. Ormai, sembrando rinunziare alle sue concessioni antiquate, Pagnol segue uno scopo prefisso, non tanto dissimile, ma in certi punti, almeno strutturalmente, diverso dalla pura e semplice trasposizione del testo scenico sullo schermo.

Il considerarlo come un « recitante epico » deriva dal fatto che egli, in questi due film, si cura di narrare una storia secondo una sua maniera propria, che è in fin dei conti, quella parlata.

« *Pagnol* — scrive il Lapierre — *non fa i suoi film, li parla* ».

La narrazione parlata, diversa da quella a tipo teatrale in quanto si svolge entro limiti piú vasti, è quella che, indipendentemente dai pregi che possono avere le singole sequenze, scene od inquadrature prese in sé, concede ai film di Pagnol quel « cachet » speciale che dovrebbe essere tipico della sua nuova maniera.

« *Comunque* — nota il Castello — *rispetto ad altri film, affini a questo quanto a ambiente e spirito, Pagnol sembra abbia dimostrato un progresso*: *il dialogo dilagante non manca di innestarsi su una descrittività talvolta insistita, ma in altri casi sufficientemente dinamica* » [1].

Per *Manon* succede anzi che a volte il dialogo abbia una sua necessità assoluta, non solo perché ovviamente i provenzali parlano molto, ma perché alcune battute sono inseparabili dall'ambiente in cui si svolge la storia del maestro di scuola, della piccola selvaggia e del prepotente proprietario di terre. Altresí una moltitudine di tipi, sempre caratteristici, (vedasi la scena del divertente processo di Manon), le varie polemiche, non approfondite, ma spregiudicate su fattori morali o religiosi (non sempre di ottimo gusto) richiedono l'appoggio del

---

[1] CASTELLO GIULIO CESARE: *Berlino Festival d'Incontro*, in « Cinema », n. s., n. 111, 15 giugno 1953.

dialogo. Del resto lo sviluppo della trama, l'importanza dell'antefatto — la storia di Manon, della madre, del perché il paese le è ostile — è fatto da Pagnol in modo tale che il suo dialogo sembri adatto a darci tutte le piú ampie spiegazioni. Pur rimanendo ancora lontano dal cinema vero, Pagnol dimostra qui uno sforzo di adeguarsi, anche se quasi casualmente, mentre per *Lettres de mon Moulin*, che non conosciamo direttamente, sembrano sintomatiche alcune altre considerazioni del Bazin: « *Il ne faut évidemment pas juger* — scrive egli — *le dernier film de Pagnol en tant qu'adaptation de l'oeuvre d'Alphonse Daudet et pas même en référence au cinéma* ». Piú oltre, pur nel notare l'assenza di correttezza narrativa, la mancanza d'una sceneggiatura solida, la debolezza della colonna sonora, la pessima qualità dei costumi e del trucco, nonché la totale assenza di senso critico, Bazin conclude col dire: « *La totale subordination de l'image au texte se justifie parfaitement dés l'instant qu'on ne voit dans le film que le support le plus efficace (et le succès est ici un critère d'efficacité) de cette moderne chanson* » [1].

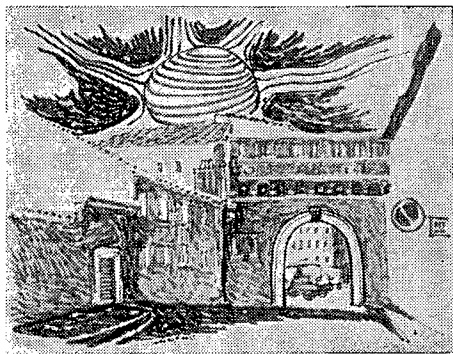
Ora se, sotto un certo punto di vista, possiamo concedere una utilità al concetto di Pagnol per un cinema considerato come organo di diffusione del teatro e della letteratura, ci giunge difficile ammettere che egli, pur adoperando cosí male il linguaggio cinematografico, sia giunto attraverso ad esso ad una nuova forma di narrativa, per di piú prettamente verbale. Quale è poi questa narrativa che impiega i mezzi del cinema per poi risolvere tutti i suoi problemi verbalmente? Giustificare, o meglio ammettere una totale subordinazione dell'immagine al testo, come fa il Bazin, significa esulare da una critica dei valori propriamente cinematografici per accettare il concetto nuovo di Pagnol d'una creazione che parte dalla parola per coinvolgere *anche* l'immagine, considerata effettivamente come un « support » efficace.

Indubbiamente piú che dinnanzi ad un problema di giudizio, ci troviamo di fronte ad una interpretazione in cui ha peso il fattore culturale e nazionale. In effetti un punto di contatto esiste ma esso, per ora, deriva quasi esclusivamente dal tutt'altro che perfetto ma sintomatico *Manon de Sources*. Fatto sta che, considerata la versatilità di Pagnol, ci sembra dubbio che egli possa continuare a firmare opere dello stesso

---

(1) BAZIN ANDRE': *art. cit.*

stampo: opere per spiegarci, direttamente scritte per lo schermo dove il suo « tic » per le trovate verbali possa uguagliarsi ad una corretta espressione cinematografica. Il discorso sul caso Pagnol rimane ancora in sospeso: anche a costo di emettere una troppo facile conclusione stimiamo che solo l'avvenire potrà dirci se effettivamente esistono i sintomi d'una moderna « chanson de geste » o se siamo di fronte ad un caso limite.

Giovanni Scognamillo

Filmografia di Marcel Pagnol

1931 - MARIUS - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Marcel Pagnol - *Sceneggiatura e dialoghi*: Marcel Pagnol - *Regia*: Alexander Korda - *Attori*: Pierre Fresnay, Raimu, Orane Demazis, Charpin.

1932 - FANNY - *Produzione*: Marcel Pagnol - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Marcel Pagnol - *Sceneggiatura e dialoghi*: Marcel Pagnol - *Regia*: Marc Allegret - *Attori*: Orane Demazis, Pierre Fresnay, Raimu, Charpin.

— TOPAZE - *Produzione*: Marcel Pagnol - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Marcel Pagnol - *Sceneggiatura e dialoghi*: Marcel Pagnol, Louis Gasnier - *Regia*: Louis Gasnier - *Attori*: Louis Jouvet, Jacqueline Delubac, Edvige Feuillère.

1933 - CESAR - *Produzione*: Marcel Pagnol - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Marcel Pagnol - *Sceneggiatura e regia*: Marcel Pagnol - *Fotografia*: Willy - *Scenografia*: B. M. Brouquin - *Attori*: Raimu, Pierre Fresnay, Orane Demazis.

1934 - ANGELE - *Produzione*: Marcel Pagnol - *Soggetto*: basato sul romanzo « Un des Baumugnes » di Jean Giono - *Sceneggiatura e regia*: Marcel Pagnol - *Fotografia*: Willy - *Attori*: Fernandel, Orane Demazis, Jean Servais, Henri Poupon.

— JOFROY - *Produzione*: Marcel Pagnol - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Jean Giono - *Sceneggiatura e regia*: Marcel Pagnol - *Musica*: Vincent Scotto.

1935 - TONI - *Produzione*: Marcel Pagnol - *Sceneggiatura*: Carl Einstein, Jean Renoir - *Regia*: Jean Renoir - *Fotografia*: Claude Renoir - *Scenografia*: B. M. Brouquin, Bourelly - *Musica*: Bozzi.

— CIGALON - *Produzione, sceneggiatura, regia*: Marcel Pagnol.

1937 - REGAIN - *Produzione*: Marcel Pagnol - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Jean Giono - *Sceneggiatura e regia*: Marcel Pagnol - *Musica*: Arthur Honegger - *Attori*: Fernandel, Orane Demazis, Marguerite Moreno.

1938 - LE SCHPOUNTZ - *Produzione, soggetto, sceneggiatura, regia*: Marcel Pagnol - *Attori*: Fernandel, Orane Demazis, Charpin, Henri Poupon.

— LA FEMME DU BOULANGER - *Produzione*: Marcel Pagnol - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Jean Giono - *Sceneggiatura e regia*: Marcel Pagnol - *Attori*: Raimu, Ginette Leclerc, Charpin, Delmont, Charles Moulin, Robert Vattier.

1940 - LA FILLE DU PUISATIER - *Produzione, soggetto, sceneggiatura, regìa*: Marcel Pagnol - *Fotografia*: Willy - *Musica*: Vincent Scotto - *Attori*: Fernandel, Raimu, Josette Day, Line Moro, Charpin.

1948 - LA BELLE MEUNIERE - *Produzione. sceneggiatura, regìa*: Marcel Pagnol - *Fotografia*: Willy - *Riprese in Rouxcolor (in 16 mm.)*: Michel Monti - *Scenografia*: Robert Giordani - *Costumi*: Azais, Boyer, Ricci - *Musica*: Franz Schubert, orchestrata da Tony Aubin - *Attori*: Tino Rossi, Jacqueline Pagnol, Raoul Marco, Raphael Patorni, Thérèse Dorny, Souzanne Desprès, Lilia Vietti, Pierette Rossi.

1950 - TOPAZE - *Produzione*: Marcel Pagnol - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Marcel Pagnol - *Sceneggiatura e regìa*: Marcel Pagnol - *Fotografia*: Philippe Agostini - *Scenografia*: Laurent - *Musica*: Raymond Legrand - *Attori*: Fernandel, Hélène Perdrière, Pierre Larquey, Jacqueline Pagnol, Jacques Castelot, Jeanne Morel, Milly Mathis.

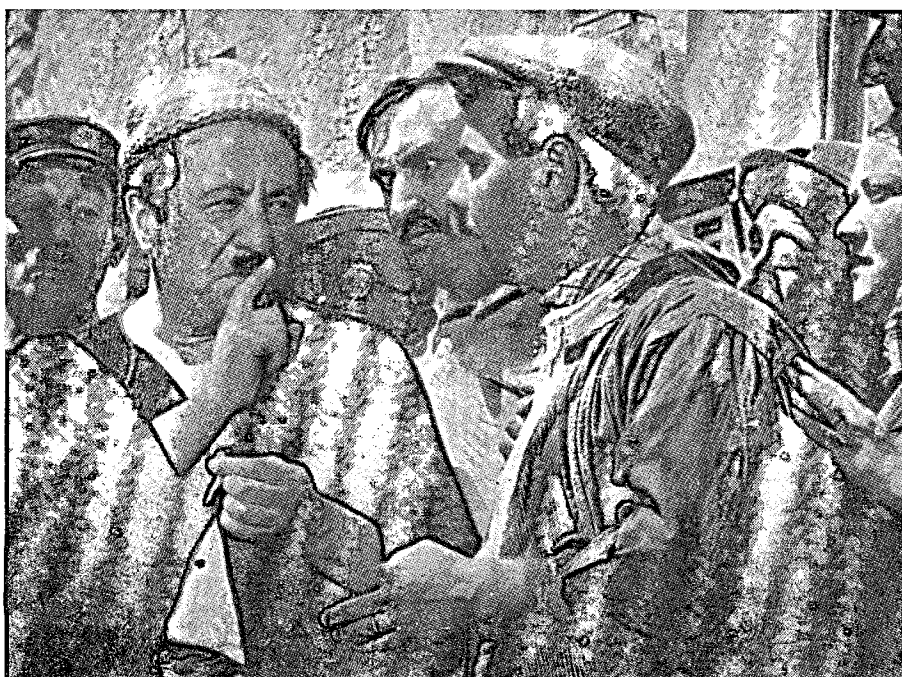
1952 - MANON DES SOURCES - *Produzione, soggetto, sceneggiatura, regìa*: Marcel Pagnol - *Attori*: Jacqueline Pagnol, Raymond Pellegrin, Rellys, Robert Vattier, Delmont, Milly Mathis, Henri Vilbert, Blavette, Henry Poupon, Ardisson, Panisse.

1954 - LETTRES DE MON MOULIN - *Produzione*: Marcel Pagnol - *Soggetto*: basato sul libro omonimo di Alphonse Daudet - *Sceneggiatura e regìa*: Marcel Pagnol - *Fotografia*: Willy - *Musica*: Henri Tomasi - *Attori*: Rellys, Robert Vattier, Henri Vilbert, Fernand Sardou, Arlus, Pierrette Bruno, Henri Crémieux.

***

MARCEL PAGNOL: *Marius* (1931)

MARCEL PAGNOL: *Regain* (1937)

MARCEL PAGNOL: *La femme du boulanger* (1938)

MARCEL PAGNOL: *La femme du boulanger* (1938)

I LIBRI

LOTTE H. EISNER: *Lo schermo demoniaco,* Bianco e Nero Editore, Roma, 1955 (Traduzione di G. Drudi e M. Verdone).

Lotte Eisner è ormai abbastanza nota in Italia. Al Festival di Venezia dell'anno scorso era una figura popolare. Di età indefinibile, statura bassa, gesti lenti e misurati, il volto impassibile, sembrava una creatura fuori del tempo, come sono spesso i conservatori di cineteca. Indugiava talora in calmi e appartati conversari con altri conservatori, Maria Adriana Prolo e Fausto Montesanti, e tutti e tre formavano un pittoresco terzetto, una specie di Trimurti museografica e filologica, che nell'ambiente mondano del Lido faceva uno spicco singolare e incuteva un reverenziale timore ai piú giovani cultori della decima musa.

Non occorre quindi presentarla ai nostri lettori, che da parecchi anni hanno imparato ad apprezzare i suoi scritti sulle maggiori riviste cinematografiche europee. Alcuni dei suoi saggi, come quello su Lubitsch o quello su Lang, apparsi sulla « Revue du cinéma », hanno fatto epoca e hanno fornito l'esempio d'un metodo critico eccezionalmente concreto e acuto. Piú volte, in questi ultimi anni, facendo idealmente un inventario dei non floridi quadri della cosiddetta cultura cinematografica, ci è accaduto di pensare alla Eisner come a uno dei pochissimi ingegni veramente vivi e liberi.

Nata a Berlino, laureatasi in archeologia, giornalista e critico cinematografico, introdotta nell'ambiente teatrale, partecipò attivamente alla vita culturale tedesca fino all'avvento del nazismo, allorché riparò a Parigi, dove risiede ancor oggi, prestando la sua collaborazione alla Cineteca Francese.

Ella porta quindi nei suoi studi sul cinema tedesco il con-

tributo d'una conoscenza e d'una documentazione dirette, sia sul piano filologico, sia su quello spirituale. Pochi hanno capito, come la Eisner, il dramma dello spirito tedesco nello scorcio dell'ultima generazione e hanno saputo rilevarne, nel cinema, l'intimo travaglio, con un distacco lucido, tuttavia non disgiunto, per lei, esule, da un senso di struggente nostalgia.

Attendevamo dunque con una certa emozione questo suo libro, che piú che una traduzione del suo «L'écran démoniaque», apparso in Francia quattro anni fa, vuol essere un'opera originale perché, come spiega l'autrice nella prefazione, contiene numerose pagine che nel volume francese erano state tolte per non comprensibili ragioni editoriali. La nostra attesa non è andata delusa, perché si tratta infatti d'un'opera vedamente fondamentale, certamente il piú profondo degli studi sul cinema tedesco che sia stato compiuto fino ad oggi. Certe sue pagine, come quelle dedicate al «Kammerspielfilm», hanno un valore veramente conclusivo e danno finalmente una risposta esauriente ai molti interrogativi lasciati fino ad ora in sospeso dalla storiografia cinematografica.

E' ammirevole sopratutto la discrezione e la misura con cui la Eisner ha saputo amalgamare l'analisi estetica e filologica con quella d'un vasto sottofondo filosofico, psicologico e sociale (si paragoni, per contrasto, alle tesi pesantemente politiche e talora cervellotiche del Kracauer nel suo volume «From Caligari to Hitler»). «Lo schermo demoniaco» s'inserisce insomma in quel settore piú illuminato della critica tedesca, derivato dalla scuola di Vienna, che ha saputo innestare l'apporto idealistico sul fondo della tradizionale filologia germanica.

Non si tratta però d'una storia del cinema tedesco, sia pure limitata ad un certo periodo, ma piuttosto d'un saggio sull'espressionismo cinematografico tedesco, di cui l'autrice analizza sistematicamente i principali elementi stilistici. Nella diagnosi della Eisner, l'espressionismo è visto sopratutto nella sua derivazione romantica, nella sua accezione appunto demoniaca, i cui precedenti sono ricondotti, con straordinaria dovizia di citazioni, a Jean Paul, Novalis, Hölderlin, Tieck, Hoffmann. Secondo la Eisner, l'espressionismo rappresenta insomma, per i tedeschi, una specie di sinistro e angoscioso genio della stirpe. E' un'interpretazione suggestiva, ma non del tutto pacifica, che induce qui l'autrice a una ricerca univoca, in cui sono omessi altri fattori pertinenti della cultura tedesca, come il

Simbolismo, il Liberty, certe istanze del Naturalismo (Hauptmann, in «Il cantoniere», scriveva già Morte con l'iniziale maiuscola). Partendo da queste premesse, la Eisner accentua soprattutto l'aspetto visionario dell'ispirazione espressionistica, secondo la teorica dello Edschmid — da lei citato spesso — e del Bahr, il quale già nel 1920 scriveva: «... *se l'impressionismo ha fatto dell'occhio un orecchio, l'espressionismo ne ha fatto una bocca*». I principali elementi stilistici su cui insiste la sua indagine sono quindi tutti nel repertorio d'una certa metafisica della visione interiore: l'astrazione, la ricreazione dell'oggetto, l'animazione antropomorfica dell'inorganico, ecc., cui si affiancano motivi minori, più strettamente filologici, come «il borghese demoniaco», la strada (supporto d'una sua simbologia particolare), ecc.

Questa ricerca, talora in sé stessa un po' letteraria, è però concretamente inserita nella storia del cinema tedesco e riportata nei termini peculiari del linguaggio cinematografico La sua analisi si sofferma specialmente sul concetto dello spazio scenico, la deformazione scenografica, la composizione luministica e lo sfruttamento degli effetti d'ombra, la recitazione e il movimento delle masse. Un risalto particolare è dato all'influsso di Reinhardt, che la Eisner ristabilisce nelle sue giuste proporzioni. Ognuno di questi elementi è esemplificato in un film che viene analizzato in profondità (per esempio, *Il gabinetto del Dr. Caligari* per la scenografia, *Nosferatu* per il chiaroscuro, ecc.).

Questo criterio, sistematico e non storico, costituisce forse il limite dell'opera, cui conferisce un carattere di frammentarietà e talora di genericità. Lo schema di sviluppo della tendenza perde infatti di chiarezza; molti film, anche importanti, rimangono fuori o vengono solo accennati. Manca inoltre un'adeguata trattazione dell'elemento narrativo, cioè delle specifiche ricerche che l'espressionismo condusse sul ritmo e sulla struttura del racconto cinematografico (si pensi alla rivoluzione soggettistica apportata da *Il gabinetto del Dr. Caligari*), ricerche che potrebbero risaltare solo in un inquadramento storico comparato.

Tuttavia, il volume guadagna in vivacità e immediatezza di lettura ciò che perde in profondità. Notevole è anche il suo contributo aneddotico. Per esempio, l'autrice racconta che il produttore Erich Pommer non fece eccessiva resistenza alle scenografie di *Caligari* perché, essendo dipinte su tela, per-

mettevano di realizzare delle economie. L'indagine della Eisner — che rivela notevoli capacità di scrittrice — risulta insomma avvincente, talora appassionante come un romanzo. «*Nella geniale analisi del delirio di Lenz* — scrive a conclusione del primo capitolo — *George Büchner, anch'egli in uno stato di esasperazione prossimo alla follia, descrive a varie riprese una sensazione di vuoto spaventoso e torturante e l'ansia di riuscire a colmarlo. Quando, nella sua stanza rischiarata dalle candele, l'incubo della demenza si siede ai piedi di Lenz " ogni cosa sembra non sia che sogno; invano si aggrappa agli oggetti, le forme passano veloci davanti a lui, egli tenta di serrarsi contro di loro; non sono che ombre, la vita gli sfugge ". Non è precisamente questa l'atmosfera che ritroviamo nei films classici del cinema tedesco, trasposizione visiva delle forme, spesso ridotte ad ombre, che passano rapide davanti ad un uomo angosciato?*».

«Lo schermo demoniaco» rimarrà uno degli studi piú vivi e originali che siano stati condotti su una delle piú singolari e inquietanti avventure dello spirito umano.

Franco Venturini

JEAN RENOIR: *Orvet*, pièce en trois actes, Gallimard, Paris, 1955.

All'uomo di cinema che, non essendo del tutto insensibile alle manifestazioni d'arte, frequenti le librerie, può capitare di tutto: tristi abboccamenti con scrittori dimissionari divenuti sceneggiatori, appuntamenti non sollecitati con le memorie intime di molto spampanate attrici, sgradevoli scontri con i parti letterari dell'ispettore di produzione, svegliatosi — ahinoi! — una mattina con l'estro del poeta.

E' tanto accidentato quindi questo terreno che anche noi, al cospetto di Jean Renoir commediografo, abbiamo aperto il libro piuttosto perplessi. Senza contare che raramente come in questo caso occorre andar cauti: tra letteratura, teatro e cinema chi avrà la meglio? e che dire di una commedia nota solo attraverso il testo scritto che sovente è ben povera cosa e comunque ben diversa dallo spettacolo rappresentato? Nonostante tutto, però, una prima considerazione la si può subito fare: quanta straordinaria vitalità alberghi in quest'uomo ormai giunto al tramonto della vita, e tuttavia ancora capace di lavorare alacremente sia nella propria tradizionale forma d'e-

spressione, sia cercandone di nuove. Vien fatto allora di chiedersi se è vero quanto ci diceva recentemente un noto regista italiano: e cioè che Renoir è vecchio, stanco e deluso e non crede più nel cinema. Stando a *French can-can* non pare e la freschezza di questa sua nuova creatura, questa « Orvet des bois », farebbe pensare al contrario; ma non anticipiamo.

La trama, narrata brevemente, può dare un'idea sulla singolarità del testo: Georges, quarantenne commediografo di successo, si ritira nella sua casa di campagna a scrivere una nuova commedia. Qui si imbatte in due donne: la prima è madame Camus, governante della casa ed assai piacente vedovella che tenta attaccarsi al padrone; la seconda è Orvet, figlia di un vagabondo e vagabonda anch'essa, nonché venditrice occasionale di funghi per sbarcare il lunario.

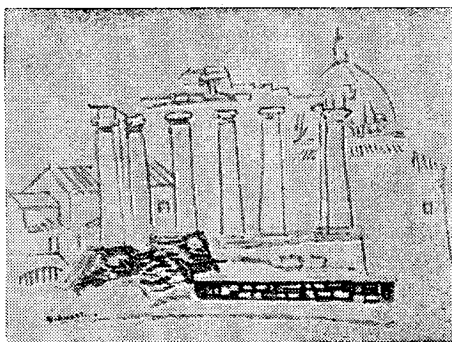
L'occasionale e fuggevole apparizione di questa sedicenne ninfa dei boschi (benché *orvet* significhi letteralmente lucignola, un rettile della classe dei lombrichi piuttosto scostante) colpisce prevedibilmente l'ispirazione del commediografo. Licenziata bruscamente la troppo espansiva governante, eccolo solo a fantasticare sul tema della *Sirenetta* di Andersen, la triste fiaba in cui si narra della piccola regina del mare che accetta di barattare la bella coda con un comune paio di gambe pur di seguire sulla terra il suo bel principe, e muore di dolore quando questi le rifiuta il suo amore. A questo punto comincia — come dice con un'elegante espressione un nostro amico — il *metateatro*, cioè il teatro nel teatro. La scena si oscura per dare il via alla commedia ispirata da Andersen, la cui protagonista è naturalmente Orvet. George si fabbrica un nipote: Oliviero, giovane bello e non malvagio, ma fatuo, e di lui fa innamorare la ninfa che, prima schiva e restia a conoscere il vero amore e le scarpette dorate, cede infine e fugge col bel principe a Parigi. L'intreccio si complica scenicamente: entrano molti personaggi e tra questi il padre di Orvet con tutta la famiglia, una suffragetta che, come poi si scopre, non desidera altro che buttare alle ortiche i ferrei principi morali che professa e un cameriere inglese incaricato di dare un tantino di *fair play* a tutte queste assai rozze persone. Ma spunta anche la complicazione psicologica: Georges s'innamora della creatura dei boschi, è costretto come autore a buttarla tra le braccia del giovanotto ma ne soffre e la vorrebbe tutta per sé. E siccome la commedia ha le sue esigenze si arriva al punto di frattura: Oliviero abbandona Orvet e la fanciulla, come la si-

renetta, ne ha il cuore spezzato. Ma può un uomo come Renoir, che confessa di bere vino rosso e mangiare formaggio di Brie, seguire fino in fondo la melanconica ispirazione nordica? Certo che no. Quando la sua fantasia si sarà esaurita, Georges, tornato a contatto con la realtà, sarà piú che mai certo di amare Orvet. Quale? Quella che ha inventato lui o l'altra che gli si è presentata quella stessa mattina? Non importa... Orvet rientra in scena e chiede come all'inizio: *Voulez-t'y les acheter mes champignons?* Georges risponde di sí e la stringe tra le braccia. La commedia è finita.

Dicevamo che il testo è singolare ma non vorremmo essere fraintesi: su Renoir commediografo si avverte assai vivamente il peso della tradizione teatrale francese. Si pensa a De Musset ma sopratutto ad Anouilh, a una di quelle *pièces roses* con cui « Orvet » ha situazioni e personaggi in comune. E il gioco scenico non brilla per particolare novità, anzi gli espedienti che portano dalla realtà alla fantasia sono assai convenzionali. Ma singolarità per noi significa in questo caso che la commedia, a parte tutto, è Renoir e ne rispecchia con sincerità temi d'ispirazione tradizionali e coerenti. Andersen, in primo luogo, cosí presente e caro al nostro regista che gli tradusse tanti anni or sono sullo schermo *La petite marchande d'allumettes*, e poi quell'aria mezzo aristocratica e mezzo selvaggia che spirava nella *Règle du jeu;* infine « Orvet » è la controprova delle piú recenti esigenze, anche piú volte dichiarate, di Renoir. La convinzione della profonda poesia della natura, l'ansia di cercare in essa i profondi motivi della felicità umana, il desiderio di scrutarne gli aspetti piú riposti. *The river* nacque da questa esigenza e « Orvet », fatte le debite proporzioni, pure. C'è un personaggio, nella commedia, che si fa portavoce di quelle che presumiamo essere le idee di Renoir, ed è il medico: « *Quanto siete monotoni, voi esseri umani...* — dice — *Sempre la stessa storia*: *vi ammalate, morite, vi amate e fate dei figli... Guardate le piante*: *in esse tutto è imprevedibile... e vorreste distrarmi dai miei cari vegetali per banali storie di tumori, di cuori in disordine, di fumi al cervello?* ». Non solo: tutti i poveri abitanti del bosco, ancorché ladri e moralmente corrotti, sono tratteggiati con simpatia e comprensione e finiscono per avere la meglio sui cittadini o civili che siano, cantando e recitando versi, estasiandosi a miti pensieri sulla caccia al fagiano, creandosi leggi universali e a detta dell'autore giuste. Ci si dovrebbe chiedere quanto Renoir creda a tutto ciò,

ma la risposta non è agevole. Ché la commedia rimane affidata piú che altro a situazioni di comodo e certe psicologie risultano delineate, almeno alla lettura, in modo piuttosto grossolano. Tutta la storia fra la zitella Clotilde e il senzatetto Coutant è grassa e sgradevole; Berthe, sorella di Orvet e donna pubblica, doveva forse essere un personaggio risolutivo, ma rimane allo stato intenzionale; meglio spicca il maggiordomo Williams, ma sul piano della macchietta. E i due protagonisti bisognerebbe sentirli per averne una idea ben precisa e per ricevere commozioni dall'espressione delle loro passioni.

A Parigi, « Orvet » è stata rappresentata, non sappiamo — i lettori ci perdonino — con quanto successo. Al « Théâtre de la Renaissance », il 12 marzo 1955, Orvet era Leslie Caron che ogni spettatore ben conosce e che dovette dare sufficiente freschezza alla protagonista; Georges il bravissimo Paul Meurisse; la regia era dello stesso Renoir, circondato da artisti come lo scenografo George Wakhevitch, suo affezionato collaboratore anche in cinema, e il musicista Kosma, ben noto anche agli organetti di Barberia. Anche a noi piacerebbe vederla, e chissà che un giorno o l'altro qualche capocomico non si decida a farla tradurre e a metterla in scena.

Fabio Rinaudo

I FILM

Not as a stranger
(Nessuno resta solo)

Origine: U.S.A., 1955 - *Produzione*: United Artists - *Produttore*: Stanley Kramer - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Norton Thompson - *Sceneggiatura*: Edna e Edward Anhalt - *Regia*: Stanley Kramer - *Fotografia*: Franz Planer - *Scenografia*: Victor Gangelin - *Musica*: George Antheil - *Attori*: Robert Mitchum, Olivia de Havilland, Frank Sinatra, Broderick Crawford, Gloria Grahame, Charles Bickford.

Da un produttore coraggioso e anticonformista, come Stanley Kramer, al cui nome sono legate alcune tra le più significative opere del cinema americano, non ci attendevamo certo, per il suo esordio in qualità di regista, un film del genere di questo *Nessuno resta solo* che, senza la minima originalità e autenticità, ricalca, in modo vieto e melodrammatico, i più consunti e consueti schemi del commercialismo hollywoodiano. Chi ricordi le opere più note del genere « medico » del cinema americano di anteguerra, come ad esempio *Uomini in bianco*, non potrà non osservare che il film di Kramer resta alquanto al disotto di esse e non raggiunge nemmeno, nella sua esteriore drammaticità, il livello di un dignitoso artigianato. La figura del medico, protagonista del film, che a tutto antepone la propria carriera, sentita e vissuta come una missione, avrebbe potuto offrire spunto per la narrazione di una vicenda ben altrimenti impegnata sotto un profilo etico e ben più intensamente costruita in senso drammatico. Viceversa, essa è in questo film soltanto gratuita occasione per il conseguimento di una drammaticità falsa e di maniera che si rifà alle deteriori risorse della narrativa da appendice, e in cui i personaggi, svuotati di ogni autentica problematica umana, sono finzioni retoriche poste al servizio di una esteriore spettacolarità o di una facile commozione. Manca anzitutto nel film l'approfondito studio della natura umana del protagonista, cui Mitchum ha prestata una maschera di monumentale e stupefatta inespressività, della sua tenace e addirittura crudele volontà di « arrivare » ad ogni costo, delle sue privazioni e delle sue ansie (appena pallidamente accennate), della sua vocazione e del suo talento (date per date fin

dall'inizio), del senso mistico che egli conferisce alla sua missione che dovrebbe riscattare i suoi eccessi e i suoi deviamenti. Di tutto ciò si fa nel film un gran parlare, ma mai tali elementi appaiono drammaticamente vissuti e dimostrati, mai cioè essi assumono quella categorica e intima necessità che dovrebbe costituire l'intima ragione ed essenza del film. In un solo momento la scelta degli elementi espressivi, da parte dell'autore, puntualizza un tale intendimento: nell'attacco di montaggio che collega la inquadratura in piano ravvicinato del medico che malmena il direttore dell'ospedale dimentico dei doveri della sua missione, con quella, dall'alto e in piano più lontano, del medico intento a curare amorosamente il vecchio ammalato di tifo che tiene tra le braccia: troppo poco, evidentemente, anche a voler essere scarsamente esigenti. Per il resto, il film è un continuo succedersi di avvenimenti pleonastici e gratuiti, meccanicamente e forzatamente collegati, che costituiscono soltanto diversivi e pretesti orientati verso il raggiungimento di effetti deteriormente spettacolari. Basti per tutti considerare l'episodio della evasione amorosa con l'allevatrice di stalloni, personaggio che la Grahame ha incarnato rifacendosi ai più logori e risibili modelli di «vamp» da fumetto, per giudicare della convenzionalità e del cattivo gusto del mondo dell'autore: la sequenza della seduzione, con degno contorno di stalloni frementi, di puledre timorose, di complici temporali e di angolazioni dall'alto, dà la conveniente misura della retorica grottesca in cui si muove tutto il film. Alla atmosfera del quale concorrono, dal canto loro, la scontata convenzionalità degli altri personaggi e la convenzionalità della descrizione ambientale. La figura della moglie, ad esempio, che avrebbe dovuto risultare essenziale ai fini del conflitto drammatico della vicenda, è viceversa così priva di ogni problematica, così vuota di ogni umanità da risultare risibile e assurda, né valgono gli sforzi recitativi della De Havilland, troppo «matura» per il personaggio anche a causa di un trucco disgraziato, a renderla almeno esteriormente credibile. Analoghe considerazioni possono farsi per l'amico, privo di carattere e di personalità, vuoto manichino con scoperta funzione di comodo, nonché per tutti i personaggi di contorno, dal grande chirurgo all'illustre patologo, che possono apparire credibili soltanto ai «fans» di Cronin. L'unico che consista, se non di una impegnata problematica, almeno di una generica umanità, è il medico di provincia, impersonato con inconsueta sobrietà da Bickford. La vicenda narrativa si trascina perciò con confusa stanchezza, in una cadenza slegata e vuota, in cui l'ambiente genericamente descritto non perviene mai a saldarsi efficacemente al dramma dei personaggi, e in una retoricità di accenti, che trova puntuale espressione nella retorica formale delle angolazioni dall'alto e dei campilunghi e del commento sonoro e che culmina nella risibile sequenza finale dell'osservazione e della riconciliazione. Perfino l'uso logoro e scontatissimo dei dettagli degli strumenti chirurgici non riesce a suscitare emozioni sia pure di ordine meramente psicologico: se si accettano film del genere occorre urgentemente rivalutare la produzione Misiano.

The man from Laramie
(L'uomo di Laramie)

Origine: U.S.A., 1955 - *Produzione*: Columbia Pictures - *Soggetto*: basato su un racconto di Thomas T. Flynn - *Sceneggiatura*: Philip Yordan, Frank Burt - *Regia*: Anthony Mann - *Fotografia* (*in Cinemascope e Technicolor*): Charles Lang - *Scenografia*: James Crowe - *Musica*: George Duning - *Attori*: James Stewart, Arthur Kennedy, Donald Crisp, Cathy O'Donnell, Alex Nicol, Aline Mac Mahon, Wallace Ford, Jack Elam, John War Eagle, James Millican, Gregg Barton, Boyd Stockman, Frank de Kova.

La caratteristica infatuazione nei giudizi, propria di certi settori della critica cinematografica, costituisce la fondamentale ragione della supervalutazione di cui fu oggetto *Winchester* 73, prima opera di un certo rilievo di Anthony Mann ma non eccedente comunque i meriti di un onesto e abile artigianato. I film successivi di questo autore fornirono ampia conferma della sostanziale limitatezza del suo mondo, della fondamentale esteriorità di certe soluzioni narrative, della meccanicità di impiego dei mezzi espressivi. Di tutto ciò questo macchinoso ed enfatico *L'uomo del Laramie* fornisce fin troppo esauriente conferma per la facilità ovvia di molte soluzioni narrative, per la retorica degli accenti declamatorii, per l'enfasi esteriore dei conflitti drammatici. Lo spunto della vicenda è quello ormai caro a un gran numero di film western, simile ad esempio a quello di *Giorno maledetto*: un uomo straniero al centro di un ambiente e di personaggi ostili, alla ricerca ostinata di un compito da eseguire contro ogni difficoltà. Questa volta il compito è costituito dalla soddisfazione di un desiderio di vendetta che il protagonista — eccellentemente impersonato da James Stewart con estrema sobrietà di accenti — persegue con una tenacia ed un coraggio che semineranno inevitabilmente la morte. Ma l'inevitabilità dell'avvento di un tale crudele destino, che si compie attraverso l'autentica sete di giustizia del protagonista, è motivo sviluppato in modo del tutto esteriore e occasionale dall'autore, piuttosto preoccupato della macchinosa concitazione della vicenda che non della coerenza intima degli sviluppi drammatici. Di conseguenza gli avvenimenti narrativi del film, anziché scaturire da una necessità interna delle situazioni della vicenda e della psicologia dei personaggi, sono soltanto dei pretesti, forzati e occasionali, per conferire al film un tono declamatorio e violento che non investe però l'autentica essenza dei personaggi e non li sostanzia quindi di una autentica umanità. La figura del protagonista vorrebbe essere la più approfondita, ma appare evidente che essa è costantemente determinata da avvenimenti spesso gratuiti, quasi sempre di scarsa credibilità anche su un piano meramente logico. La sua psicologica manca del tutto di una conveniente e indispensabile dinamica drammatica, nel senso che manca di una evoluzione e tenta riscattare una sostanziale staticità in una serie di pretesti macchinosi e retorici. In tal modo la sua problematica umana risulta sommaria e imprecisa, e il suo dramma vive di eventi forzatamente combinati che trovano nell'ambiente soltanto una gratuita occasione per certe suggestioni esteriori. In quanto agli altri personaggi, essi appaiono disegnati secondo i più logori « clichés » dei film del genere e della

narrativa di appendice: privi di ogni autentica umanità, essi sono soltanto marionette, variamente ispirate ad altri modelli (il vecchio al protagonista di *The broken lance* di Dmytryck o addirittura a quello di *The sea of grass* di Kazan; il figlio al personaggio di *The broken lance* e il nipote a quello analogo di *Shane* di Stevens) senza alcuna organicità strutturale e senza alcuna coerenza stilistica. I richiami mnemonici dell'autore, nel tentativo di sopperire alla sua deficienza di fertilità inventiva, sono evidenti ad ogni passo: dalla figura della vecchia, ormai classica in decine di film americani, a quella dello sceriffo, dello sfruttatore e della spia, di rigore in ogni « western ». La vicenda procede cosí con un andamento slegato e frammentario, alla continua ricerca di violenti colpi di scena, cercando spesso motivi di interesse spettacolare in un esibizionismo di gratuita violenza e crudeltà. Per una sequenza di una certa suggestione ed autenticità, come quella dell'incendio dei carri alla salina, dallo stringato ritmo di montaggio e dalla notevole evidenza figurativa, numerose altre si succedono, con ritmo stanco e slegato, chiaramente ispirate a modelli assai piú notevoli (basti per tutte la sequenza della lotta nel recinto dei tori, ripresa attraverso le zampe degli animali, come è ormai di rigore dopo l'apparizione di *Shane*). Da tale complesso di elementi deriva l'atmosfera di freddezza e di insincerità che circola nel film, la retorica dei suoi accenti drammatici, il decadere di certe preziosità figurative, particolarmente nelle sequenze notturne o nella festa indiana, nella piú vieta calligrafia. Il cinemascope e il colore, in quanto impiegati senza alcuna funzione, non fanno che render piú evidente il sacrificio di ogni autentico intendimento espressivo a esteriori finalità spettacolari.

Racconti romani

Origine: Italia, 1955 - *Produzione*: I.C.S. - Cormoran Film - *Soggetto*: basato sui « Racconti romani » di Alberto Moravia - *Sceneggiatura e dialoghi*: Sergio Amidei, Age, Furio Scarpelli, Francesco Rosi, Alberto Moravia - *Regia*: Gianni Franciolini - *Fotografia* (*in Cinemascope e Eastmancolor*): Mario Montuori - *Scenografia*: Aldo Tomassini - *Musica*: Mario Nascimbene - *Attori*: Franco Fabrizi, Antonio Cifariello, Giovanna Ralli, Silvana Pampanini, Vittorio De Sica, Totò, Maurizio Arena, Maria Pia Casilio, Giancarlo Costa, Eloisa Cianni, Mario Carotenuto, Mario Riva.

In altra sede abbiamo cercato di dimostrare, sulla scorta delle conclusioni di studiosi e sociologi assai piú autorevoli di noi, come la libertà del pubblico nella scelta degli spettacoli filmici sia in realtà illusoria; come essa sia cioè influenzata e addirittura determinata da un complesso di cause tra cui hanno parte preponderante il « battage » pubblicitario e il deteriore fenomeno del divismo. Il pubblico sceglie cioè sotto la pressione psicologica di questi elementi; il che rende ancor piú grave, considerata l'enorme importanza sociale e culturale del cinema nella società moderna, la responsabilità di chi assume il compito di indirizzare il pubblico verso un certo genere di spettacoli. Detto questo, e considerato il notevole successo spettacolare di questo *Racconti romani* di Franciolini, non resta che dolersi profondamente e dello stato cultura-

le del pubblico che accetta evidentemente con soddisfazione simili inqualificabili sottoprodotti, e dell'assoluta anonimia morale di chi glieli propina valendosi delle suggestioni di un deteriore spettacolarismo e di un malinteso senso « popolare » dello spettacolo. Siamo anche noi convinti che il cinema, per esigenze commerciali o per circostanze occasionali, non può essere sempre arte, che un film cioè, già nelle intenzioni o soltanto nei risultati, non sempre può assurgere ad una piena coerenza stilistica, ma non è davvero troppo esigere che esso si mantenga, se non sul piano della cultura, almeno su quello di un onesto divertimento rinunciando alle suggestioni di una volgare spettacolarità o gabellando come autentici personaggi e situazioni e ambienti indegni perfino del piú grossolano dei fumetti. Poiché *Racconti romani* rappresenta un caso limite di cattivo gusto e di banalità: in cui sono gabellati il mondo di Moravia avvilito in un macchiettismo periferico, una certa notorietà degli interpreti asserviti a personaggi privi di ogni umanità, l'etichetta del neo-realismo commercializzata all'estremo limite della pacchianeria, una descrizione di costume orientata verso un ottimismo falso e retorico, e perfino la dignità dello spettacolo posta al servizio di un cinemascope e di un colore oleografici e fastidiosi. Il film non meriterebbe pertanto alcuna considerazione critica, nella sua totale insipienza e sciattezza, se non fosse occasione ad alcune istruttive considerazioni: per mostrare come anche la prosa di un severo moralista e di uno scrittore impegnato come Moravia possa fornire spunto per la confezione di cosí grotteschi polpettoni, e come la vena autentica di un autore sincero come Fellini possa dare l'avvio ad un genere di « bidonismo » o di « vitellonismo » altrettanto insulso e in malafede di quello dei tanto deprecati « telefoni bianchi ». Era fatale che il successo del neo-realismo, frainteso nel suo significato e nella sua natura, dovesse condurre alla nascita di una « maniera », ma francamente non pensavamo che si sarebbe giunti a tanto. O almeno speravamo che la retorica del dialetto, dei vitelloni, dei bidonisti, dei quartieri popolari, dei Cifariello e delle Ralli (immuni da colpa peraltro), non dovesse giungere a simili offese del buon gusto e del senso comune. Nel film di Franciolini a questi elementi fanno degna corona la maniera dei Totò dei Riva e dei De Sica, cioè la maniera di una maniera, l'evidenza cartolinesca di un ambiente anonimo e falso nonostante le continue etichette, l'insulsa banalità di trovate che vorrebbero essere comiche e muovono soltanto tristi riflessioni. Sulle sorti del povero cinema, italiano in ispecie, nonché su quelle dell'ignaro e, sembra, soddisfatto spettatore.

Nino Ghelli

LA TELEVISIONE

Le medaglie della vecchia signora

Commedia di J. M. Barrie - *Regia*: Silverio Blasi - *Scenografia*: Bruno Salerni - *Arredamento*: Romana Arcelli - *Attori*: Emma Gramatica, Lina Paoli, Nella Marcacci, Paolo Carlini, Loris Gafforio, Marcello Giorda.

La trasmissione televisiva della commedia del Barrie ci ha offerto un altro esempio di tentativo di elaborazione televisiva di un testo teatrale. Ad esso infatti sono state aggiunte ben due scene, scritte a bella posta da P. Benedetto Bertoli. Certo le due scene non erano nulla di notevole, anzi, inserite così in un testo costruito secondo i canoni di un teatro tra l'altro superato con le sue unità di luogo e di tempo, davano fastidio, ma il loro valore sta nel principio che esse lasciano intravedere della libera elaborazione televisiva, cioè in termini di linguaggio televisivo, di un'opera teatrale; principio che a quanto sembra timidamente si affaccia e si fa strada alla TV italiana.

Non parliamo del dialogo, a tratti veramente puerile, dei due inserti. Nella scena della trincea i soldati non fanno che dire: « Suonano »; — « Si sono calmati finalmente »; — « Pare che l'abbiano piantata »; — riferendosi ai nemici che hanno cessato il fuoco.

E un ferito grave si alza dal giaciglio, beve e ricade sul pagliericcio senza un gemito, senza dare addirittura un minimo segno di vita, come un pezzo di legno.

Ma questo probabilmente è da imputare alla regia che, a nostro avviso, in generale è venuta meno al suo compito di rendere l'atmosfera del fronte interno britannico durante la prima guerra mondiale, che costituisce invece il sottofondo del lavoro di Barrie; sottofondo per altro importantissimo che conferisce vera validità alla commedia, perché, al di sopra del « caso » della signora Dowey, della sua solitudine, del suo desiderio di maternità, ci offre un quadro, anche se molto limitato, di un'epoca e di un popolo.

Il personaggio della signora Dowey rischia di prendere completamente il sopravvento su questo valore di costume, soprattutto se a dargli una voce e un volto è la grande Emma Gramatica. Ci si convinca che l'avere a disposizione grandi attori non facilita ma complica il lavoro del regista perché non solo lo obbliga a raggiungere un livello superiore alla media e quindi ad approfondire il significato del testo, ma anche mette alla prova, la prova del fuoco la

potremmo definire, la sua capacità di coordinatore dei vari elementi dello spettacolo televisivo o teatrale o cinematografico che sia; nel che poi consiste la proprietà dell'essere regista.

Venire meno ad essa, quando si hanno attori insigni come la Gramatica, dà luogo ad un risultato ancora piú desolante che nel caso in cui non li si abbia affatto; perché quegli attori offrono il meglio della loro grande arte, cosí, a vuoto, in uno spettacolo che non regge perché non ha anima, non ha unità.

Ed è stato proprio il caso de « Le Medaglie della vecchia signora ».

Il Carlini ha distrutto con la sua recitazione a fior di pelle, da commedia leggera, tutto l'incanto della splendida interpretazione della Gramatica.

Battute come « questa vecchia bugiarda e imbrogliona » — « non è possibile liberarsi di voi, donna! », pronunziate con un bamboleggiamento infantile, nel tentativo di rendere la commozione che invade Kenneth nel rendersi conto della profonda umanità dell'atteggiamento bizzarro della vecchia signora Dewey, unitamente a quest'altra: « Strana vecchia originane... ma cosa può averti spinta?... », pronunziata col tono con cui Amleto fa le sue amare considerazioni sulla fragilità della madre, non hanno contribuito certo a rendere fluido e continuo il discorso della signora Dowey.

Ma la mancanza della presenza del regista o la negatività della sua presenza si è avvertita ancora maggiormente nel monologo finale.

Persino la Gramatica ha perduto il senso della misura ed ha strafatto teatralmente. Era proprio necessaria iniziare la scena con lei seduta che piange nel rileggere le lettere di Kenneth, quando sarebbe stato sufficiente iniziare dall'azione successiva della signora Dowey che prende la giacca e la ripone nel cassettone?

Cosí quando lei esce di casa con il secchio e la ramazza per andare al lavoro, orgogliosa delle medaglie che può ostentare sul suo petto, il suo passo, da strascicato e cadente, si fa quasi marziale al ritmo di una marcia di cornamuse scozzese. Orbene, poiché quella musica è si può dire, parte della fantasia del personaggio, piú che commento esterno d'atmomosfera, sarebbe stato preferibile che si udisse inizialmente in sordina sul P.P.P. della vecchia signora e, solo successivamente si rafforzasse sul C.L. di lei che si allontana di spalle.

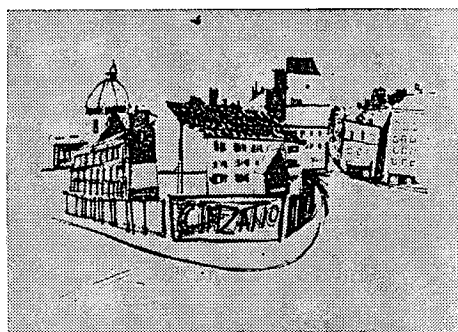
Altrimenti, ed è quello che è accaduto, non essendo chiara la natura della musica, se psicologica o di commento, la vecchia signora che si allontana con passo marziale sa leggermente di grottesco.

Pel di carota

Commedia in un atto di Jules Renard - *Regia*: Ugo Capitanio - *Attori*: Compagnia del « Gad Lancia » di Bolzano.

Riteniamo opportuno parlare in questa sede del lavoro dato alla TV italiana dal GAD di Bolzano, sia perché l'occasione si presta per esprimere tutto il nostro plauso alla iniziativa assunta dalla TV di invitare le migliori filodrammatiche italiane ad esibersi sullo schermo della televisione, sia perché l'atto unico di Renard ha rivelato un autentico talento d'attrice nella persona di Ginella Bertà che ha ottimamente interpretato il personaggio inquieto e morboso ma leale e solido del sedicenne Pel di Carota.

Il teatro italiano è in crisi, si dice da più parti; orbene la televisione, con questa iniziativa del premio « Talia », dà indubbiamente un contributo notevolissimo alla sua soluzione, avvicinando masse enormi di spettatori al fenomeno teatrale, risvegliando l'attività filodrammatica che è stata sempre il vero supporto del teatro italiano. Ma, proprio perché questa iniziativa è ottima ed è riuscita anche come successo di pubblico, costituisce ancora di più una riprova della esigenza della TV di differenziare le trasmissioni dirette di lavori teatrali, come queste del premio Talia, o quelle ottime, dei lavori di Eduardo De Filippo, da quelle delle trasposizioni televisive di lavori teatrali. Le quali ultime devono essere libere rielaborazioni televisive di testi teatrali. Ma ormai, lo dobbiamo riconoscere, molti segni lasciano pensare che ci si stia felicemente avviando su questa strada.

Angelo D'Alessandro

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*

Autorizzazione n. 2578 *dell'*11-3-1952

« Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441

CINECITTÀ

Nell'aprile del 1937 fu inaugurato, in Roma, il grandioso complesso di Teatri per la produzione cinematografica, al quale venne dato il nome di Cinecittà.

Lo Stabilimento, sorto su un'area di 600.000 mq. per iniziativa di un grande industriale, l'ing. Carlo Roncoroni, e realizzato su progetti dell'architetto Gino Peressutti, può considerarsi il migliore del genere in Europa.

L'attività produttiva fu subito intensa; e, fino al giugno 1943, produttori italiani e stranieri vi realizzarono film di grande impegno.

Da tale data, ogni produzione venne a cessare in seguito alla occupazione di Cinecittà da parte delle truppe tedesche ed alleate prima, e da parte dei profughi italiani e stranieri dopo.

Iniziatasi, nella seconda metà del 1947, la derequisizione parziale dello Stabilimento, si pose mano ai lavori di ripristino delle costruzioni e degli impianti. La Direzione si trovò di fronte ad una situazione gravissima: alle distruzioni provocate dai bombardamenti aerei, che danneggiarono numerosi immobili, compresi quattro Teatri di posa, si era aggiunta infatti la successiva spoliazione dei macchinari di grande importanza.

A molti la rinascita di Cinecittà sembrò inattuabile. Il programma ricostruttivo, tracciato nel 1947, previde il graduale ripristino di Cinecittà. I lavori furono iniziati nella seconda metà dell'anno, e vennero proseguiti senza interruzzione, di pari passo con la liberazione dei locali da parte dei profughi.

Alla fine del 1950 tutti i dodici teatri di posa erano stati riattati: rifatti, « ex novo », il pavimento di legno, il rivestimento acustico e gl'impianti elettrici che hanno comportato la messa in opera di oltre 20 mila metri di cavi.

Del pari, sono stati rimessi in perfetto ordine tutti i locali accessori dei Teatri e cioè i camerini, gli uffici, le attrezzerie, ricostruendo, con maestranze proprie, tutto il mobilio necessario.

Oggi, lo Stabilimento, come materiale di scena, possiede 6 mila mq. di telai, oltre a un numero rilevante di praticabili, barelle, cavalle, ecc.

Sono state ripristinate le tre sale di proiezione, fornite di perfetti apparecchi Western e Pio Pion, ed è stato acquistato l'ultimo tipo di trasparente « Mitchell ».

Particolare cura è stata posta nel riattare tutti gli impianti di registrazione sonora, cioè le sale di doppiaggio, di missaggio e di registrazione della musica (unica in Europa): non solo i locali, ma anche le relative installazioni sono state rimodernate nelle parti essenziali. Egual lavoro è stato compiuto per gl'impianti mobili di registrazione sonora (trucks e cabine), accresciuti di nuovi impianti R.C.A. e Western tra i modelli più recenti.

La dotazione relativa alle macchine da ripresa si è arricchita di quattro « Mitchell » BNC e di una « Vinten », mentre sono state perfettamente rimodernate le « Debrie » in dotazione, munendole di obiettivi trattati e del sistema Reflexe.

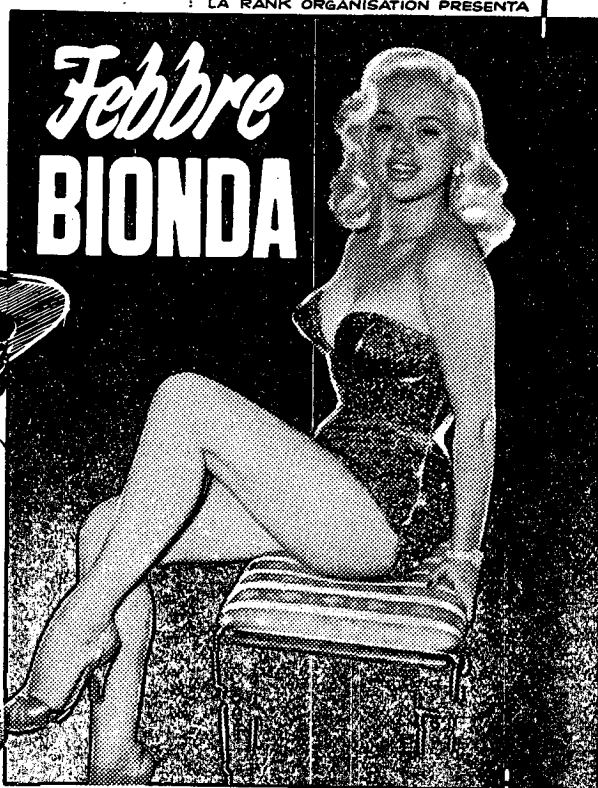
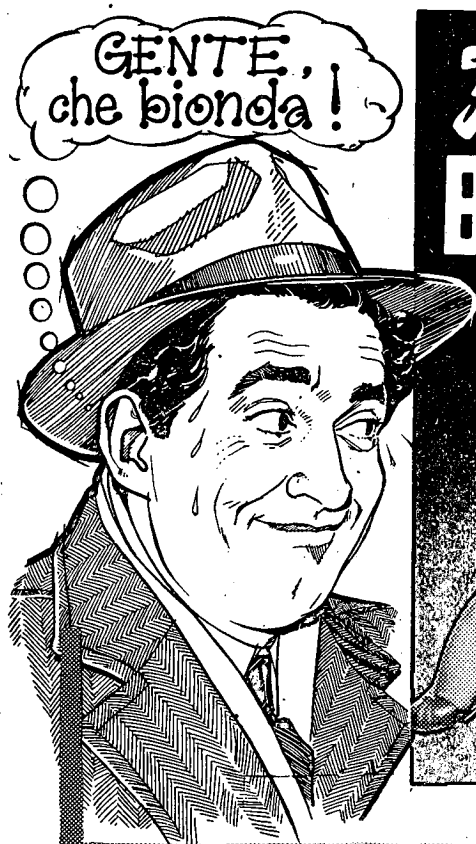
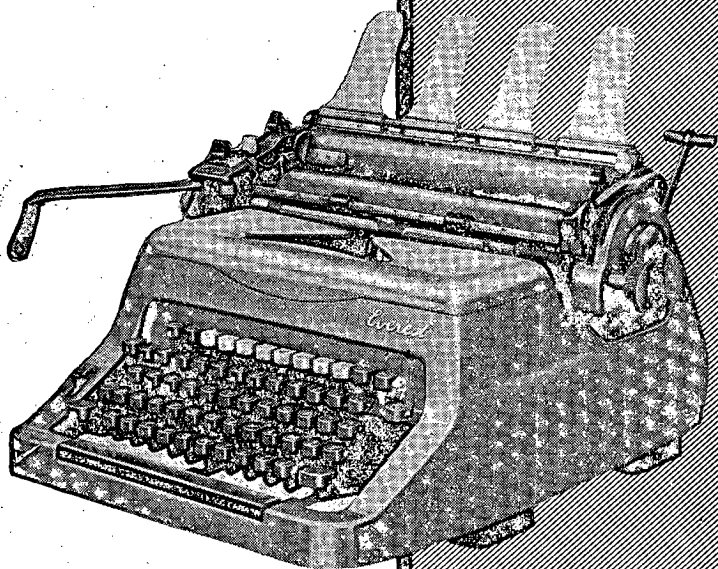
Una magnifica serra e un vasto giardino forniscono i fiori e le piante occorrenti per il fabbisogno di scena. La piscina, che aveva subito danni gravissimi, è ora in perfetta funzione. Del pari, sono stati rinnovati e ampliati l'impianto idrico e le installazioni contro gli incendi.

Le particolari necessità della lavorazione dei film richiedono nello Stabilimento l'esistenza di numerose officine (elettrica, meccanica di precisione, falegnameria, ecc.) che sono dotate di macchinario modernissimo.

Pochi Stabilimenti cinematografici possono vantare, in un raggio così breve e servito da una rete stradale eccellente e completa, gli esterni più diversi, dalle nevi perenni alle zone desertiche, dalla montagna al lago, dalla spiaggia alla selva.

Con l'attrezzatura tecnica e i Teatri che costituiscono oggi il complesso di Cinecittà, lo Stabilimento è in grado di realizzare oltre 40 film in un anno, siano essi in bianco e nero o in technicolor.

Prossimamente

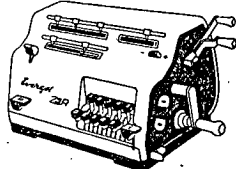
in tutta Italia

TOTALVISION
GABRIELE FERZETT
CONSTANCE SMITH
FAUSTO TOZZI
TINA PICA
CON LA PARTECIPAZIONE DI
ALDO FABRIZI
E
PEPPINO DE FILIPP
Regia di
GIORGIO MOS
Prodotto da
Giorgio Criscuolo
e
Raffaello Teti
per le
Produzioni
Cinematografiche
Associate
un po' di cielo
FERRANIACOLOR

STANDARD 92

mod. K. 2

Everest

macchine per scrivere e da calcolo

mod. Z 5-R

perfettissimi strumenti di scrittura e di calcolo che offrono una capacità di lavoro atta a risolvere con rapidità e praticità tutte le esigenze di un ufficio moderno

mod. M. 53

SERIO S.p.A. MILANO

STABILIMENTI MILANO CREMA